

C. NOICA - E. CIORAN

T. VIANU - PAUL ZARIFOPOL

COLECȚIA

PENTRU

ELEVI

**ESTETICA ȘI ESEISTICA ROMÂNEASCĂ  
ÎN SECOLUL AL XX-LEA**  
Comentarii literare - texte alese

CASA DE EDITURĂ  
ȘI PRESĂ

"VIAȚA ROMÂNEASCĂ"



**Constantin Noica**  
Prof.univ.dr. *Romul Munteanu*

Când Constantin Noica a dat publicității prima sa carte, **Mathesis sau bucuriile simple** (1934), filosofia generală, ca și metafizica, dădeau discrete semne de repliere în favoarea gândirii domeniiale. Așa au început să apară discipline noi ca filosofia istoriei, filosofia logicii, filosofia matematicii, filosofia limbajului etc., Științele la rândul lor își dezvoltă propria gândire filosofică.

Constantin Noica avea formația unui filosof îndrăgostit de ideile generale, dar care nu a prețuit să-și dedice cea mai mare parte a activității sale filosofiei domeniiale.

În anii de afirmare a acestui gânditor, filosofia românească preluase anume funcții pedagogice, dar în același timp se preocupa de **specificul românesc**, raportat la universalitate. Sub influența lui Nae Ionescu, Constantin Noica concepea filosofia ca o școală liberă de înțelepciune, învățământul universitar fiind investit cu rolul de-a stimula mecanismele proprii de gândire ale tineretului și mai puțin de-a vehicula informații enciclopedice. Gândul acesta devenise atât de obsedant pentru autorul **Jurnalului filosofic** (1944) încât și-a imaginat o adevărată instituție universitară liberă, de acest gen: *"Visez o școală în care să nu se predea, la drept vorbind, nimic. Să trăiești liniștit și cuviincios, într-o margine de cetate, iar oamenii tineri, câțiva oameni tineri ai lumii, să vină acolo spre a se elibera de tirania profesorului. Căci totul și toți le dau lecții. Totul trebuie învățat din afară și pe din afară, iar singurul lucru care le e îngăduit din când în când e să pună întrebări. Dar nu vedeți că au și ei de spus ceva, de mărturisit ceva? Și nu vedeți că noi nu avem întotdeauna ce să le spunem? Suntem doar mijlocitori între ei înșiși. Dar nici asta nu trebuie să le fie spus".<sup>1</sup>*

Nu vrem să se înțeleagă de aici că Noica ar fi fost împotriva studiului marilor filosofi, scriitori etc. El nici nu putea concepe o școală în care să nu se învețe gânditorii greci, așa cum era parti-

zanul cunoașterii unor limbi străine, care să faciliteze contactul cu textele originale. De aceea, toate întrebările despre acele puține și mari cărți pe care le-ar lua cineva cu el pe o insulă pustie, s-au pus numai după ce un intelectual știe foarte mult. Când editorii lui C. Noica au alcătuit o **Carte de înțelepciune** (1993) ce cuprinde fragmente esențiale din **Jurnalul de idei** (1991), ei n-au creat o carte literară, ci doar o deschidere spre altceva. Când autorul își arată preferința pentru câțiva filosofi, aceasta nu înseamnă că numai pe aceștia i-a citit.

*"Filosofia, scria el, n-are percepția viitorului. Nu merită să reții din ea decât cei patru mari, Platon, Aristotel, Kant, Hegel. Restul – în care mă simt cuprins – sînt milioane de spermatozoizi care n-au procreat, dar au bătut cîtăva vreme și ei la poarta prin care nu le era dat să intre."*<sup>2</sup>

Dacă din opera lui Constantin Noica s-a putut alcătui o **carte de înțelepciune**, aceasta nu rezultă doar din faptul că se adresează tineretului, ci din necesitatea unei complexe pedagogii a întrebărilor și răspunsurilor, a confesiunilor moralizatoare, a definițiilor succinte și clare, a distincțiilor logice necesare. Există în aceste enunțuri aforistice ale lui Constantin Noica o pedagogie a întregului și a părților, **totul** fiind mereu mai mult decât fragmentele. Când autorul se referă doar la câteva filosofii, este evident că totul reprezintă mai mult decât părțile. Dar reducionismul practicat de Constantin Noica este șocant prin accente. Ele sunt acte de deschidere și închidere pe care cititorul trebuie să le urmărească cu grijă. Așa trebuie înțeleasă și departajarea pe care o face în istoria culturii. Piscurile devin simboluri ale unor spații naționale. *"Fiecare cultură are într-un ceas al ei un om deplin, un arhetip: Homer–Dante, Shakespeare – poate Cervantes – Goethe. La noi Eminescu.*

*E ceasul unic în care limba nu e deplin formată, istoria comunicației e deschisă, spiritul culturii e încă nedefinit. Acel ceas e ireparabil. Nu vom mai avea un Eminescu, așa cum nici culturile celelalte nu au mai avut un Dante, un Shakespeare, un Goethe...*

<sup>1</sup>C.Noica, **Jurnal filosofic**, București, Editura Publicom, 1944, p.7–8

<sup>2</sup>C.Noica, **Carte de înțelepciune**, București, Editura Humanitas, 1993, p.101



*Doar Franța nu are un arhetip.*<sup>3</sup>

Enunțurile noiciste funcționează ca afirmații sau ca negații, exprimate într-un limbaj autoritar. Ele nu sunt întotdeauna urmate de motivații, și explicații, adeseori amânate sau lăsate în seama cititorului. Așa se produc invitațiile lui Constantin Noica la reflecție. Există o anumită presiune a textului asupra receptorului, căruia nu-i este îngăduită tăcerea echidistantă.

\*

\* \*

Vom schița o biografie a autorului, limitată la câteva date strict informative. Ea nu este luminată pe dinăuntru, așa cum vedea autorul o **autobiografie** a unui spirit în curs de **întruchipare**. Aici nu este totul **întru** ființă, ci **în**(aintea) ei sau în urma ei.

Constantin Noica s-a născut în 12/15 iulie 1909 la Vitănești (Teleorman). A fost elev la liceele **Dimitrie Cantemir** și **Spiru Haret** din București. Și-a făcut studiile universitare la Facultatea de litere și filosofie din București (1928–1931). După terminarea studiilor a fost bibliotecar la Seminarul de istorie a filosofiei (1932–1934). Din 1933 a avut o colaborare de lungă durată la revista **Vremea**. A făcut parte din asociația **Criterion**. Între anii 1938–1939 a făcut o specializare în Franța. În 1940 și-a susținut doctoratul la București cu o teză intitulată **Schiță pentru istoria lui cum e cu puțință ceva nou**. Între anii 1940–1941 a fost referent pentru filosofie la **Institutul româno-german** din Berlin. Revenit în țară a participat împreună cu Mircea Vulcănescu și C. Flaru la editarea cursurilor lui Nae Ionescu.

Între 1949–1958 a avut domiciliu forțat la Câmpulung-Muscel. Din decembrie 1958 până în 1964 a fost deținut politic. Pus în libertate, Constantin Noica a funcționat din 1965 până în 1975 ca cercetător la Centrul de logistică al Academiei. După pensionare (1975), s-a retras la Păltiniș (Sibiu), unde a scris cărți fundamentale, având un contact binefăcător cu intelectualii tineri. A murit în 4 decembrie 1987 la Sibiu.

<sup>3</sup>op.cit., p.92

Din scrierile atât de variate ale acestui gânditor vom menționa doar câteva mai semnificative pentru acest demers situat între rostiri și rosturi: **Mathesis sau bucuriile simple** (1934), **Jurnal filosofic** (1944), **Creație și frumos în rostirea românească** (1973), **Despărțirea de Goethe** (1976), **Spiritul românesc în cumpătul vremii** (1978), **Sentimentul românesc al ființei** (1978), **Trei introduceri în devenirea întru ființă** (1984), **Cuvânt împreună despre rostirea românească** (1987), **Jurnal de idei** (1991).

\*

\* \*

Excelent pedagog, logician subtil, Constantin Noica și-a precizat întotdeauna cu multă rigoare conceptele, iar dacă a fost nevoie a revenit asupra lor cu sporuri de sens și de nuanțe. Cele mai multe chei de înțelegere a operei lui Constantin Noica trebuie căutate în **Jurnal de idei**, început în 1934, marcat de unele pauze și încheiat în 1987, odată cu sfârșitul vieții sale. Opera aceasta este o memorie scrisă a devenirii autorului, un spațiu de primă germinare a unor proiecte filosofice și totodată, un lexicon nemărturisit de noțiuni, principii, accepțiuni proprii de idei.

Constantin Noica nu este un spirit coercitiv, dar el și-a dirijat mereu cititorii din umbră. De aceea, autorul ne atrage atenția că jurnalul trebuie citit ca **autobiografia unei idei**, dincolo de marea sa diversitate. În acest context, autorul a simțit nevoia să-și definească punctul personal de vedere față de conceptele de **filosofie, ideie, suflet și spirit, individual și universal** etc.

Maestru al întrebărilor, filozoful de la Păltiniș le diseminează peste tot în cărțile sale, întrebările în sine devenind surse de reflecții, delimitate de deschiderea lor treptată spre alte chestiuni "Într-adevăr, întrebarea încarcă lumea cu posibil. Ea suscită în viață mai mult decât poate satisface răspunsul. Într-un sens, întrebarea niciodată nu se acoperă cu, sau nu este acoperită de răspunsuri; căci în afara faptului izbitor, că, la întrebările de cunoaștere orice răspuns trezește noi întrebări sau lărgește întrebarea cea veche (cum s-a întâmplat cu știința modernă), rămâne faptul că prima întrebare ea însăși trezește o bogăție de



posibilități, care se păstrează ca o aură în jurul răspunsului".<sup>4</sup> Devine astfel tot mai evident faptul că prin însăși formularea întrebării sensurile lumii sporesc. Ce este filosofia, se întreabă Noica, pentru a răspunde foarte simplu: **reducerea diversității la unitate**. Pusă altfel, aceeași întrebare, mai detaliat și mai elocvent. "*Care este obiectul filosofiei? Este general, sau mai bine universal concret, sau universalele (clasa, Capitalul, familia, comunitatea, noi, sinele largit, spiritul unei limbi, spiritul, Ideea, asta e altceva...Biblioteca*)"<sup>5</sup>

Obiectul filozofiei e ceea ce nu se vede". Observăm astfel cu ușurință că autorul indică drept obiect al filozofiei **scrierile** nu obiectele, **ideea** nu **ideile**. Și dacă matematicile, de pildă, vorbesc de **individualuri**, filosofia nu devine operantă decât prin abstracțiunile rezultate din generalizări, care sunt un fel de **universalii**. Obiectul filosofiei se constituie astfel ca o **realitate secundară**, rezultată din comentariile la o **realitate primă**. Așa este și cu ideea filosofică pe care Constantin Noica o introduce în spațiul interogației. Răspunsul este elocvent, formulat în același spirit. Deci ideea filosofică este "*o idee obișnuită a vieții sau a cunoașterii științifice*" important e faptul că e o idee despre **altceva**. Așadar o "*idee filosofică e despre celelalte idei (e o idee care înghite celelalte idei)*". (Într-un sens, ea are mai mult un caracter funcțional, pe când celelalte au un caracter substanțial).<sup>6</sup>

Așa ne explicăm de ce chiar din cartea sa de debut, Constantin Noica era preocupat de o **mathesis universalis**, adică de o **știință universală**. Or, filosofia este și ea o **știință a universalului**, nu a particularului. În cartea sa, **Mathesis sau bucuriile simple** (1934), Constantin Noica separă culturile de tip istoric de cele de tip **geometric**, Culturile istorice se grefează pe timpul real, pe

<sup>4</sup>C.Noica, *Sentimentul românesc al fânței*, București, Editura Eminescu, 1978, p.22-23

<sup>5</sup>C.Noica, *Jurnal de idei*, București, Humanitas, 1991, p.91

<sup>6</sup>op. cit. p.101

**prezent** și pe **concret**, pe imediatul din viață și pe aceea ce este individual. Autorul demonstrează că nici arborele din fața contemplatorului, nici durerea personală, nici măcar cerul înstelat, nu au nimic **problematic**.

Culturile de tip **geometric** pun accentul pe **forme** generalizante, pe **scheme**; ele simplifică, înscriază, generalizează, dar nu ucid realitatea, însă o ridică la rangul de abstracțiune, de idee. Constantin Noica explică toate aceste nuanțe ca un pedagog și literat, adică pe îndelete, concret, prin exemple la îndemână oricui. "*Un om plin de conștiința istoricității e un om care se risipește, care trăiește de azi pe mâine, așa cum au trăit toți oamenii de azi pe mâine. Ce-i pasă că viața sa nu dovedește nimic? Nici o viață nu a dovedit nimic*".<sup>7</sup>

Operantă pe plan filozofic devine cultura de tip geometric, transformată, în ultimă instanță în metodă. Pentru a explica știutorilor acest mod de gândire, Constantin Noica caută o asemănare între cele două tipuri de cunoaștere, întâlnite la Pascal: **spiritul de finețe** și **spiritul geometric**. Primul presupune o cunoaștere treptată, din etapă în etapă, care este lentă și, în mare măsură parțializată. Spiritul geometric se bazează pe o **cunoaștere globalizantă**, rapidă, capabilă să dezvăluie **întregul, totul**.

Nu încapă nici o îndoială că filosoful român a plecat de la distincțiile lui Pascal, **cultura geometrică**, fiind și ea bazată pe **spiritul geometric**. Explicațiile lui Constantin Noica rămân la maniera sa didactică de învățare a celorlalți. "*Viața care de atâtea ori a întrecut știința, își poate găsi o Mathesis a ei. Să renunți doar la formele ei joase și să începi exercițiul actelor pure. Să încorporeze ideile. Să facă din ele limbajul universal, posibilitatea oamenilor de a se înțelege unii cu alții, între ei și toți împreună, cu eternitatea. În locul bucuriilor regionale să instaurăm bucuriile generale, mai simple și mai vaste. În locul spiritului istoric, în care primează destinul, durata specifică și moartea, să aducem spiritul matematic, în care primează creația liberă, generalitatea și*

<sup>7</sup>C.Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, București, Editura Humanitas, 1992, p.19



veșnicia. În locul născutului să punem Făcutul".<sup>8</sup>

Am reprodus această lungă distincție metodică, fiindcă ea rămâne definitivă în opera lui Constantin Noica. Vom vedea, dealtfel, că multe idei aparent fulgurante din scrierile mai vechi, ba chiar din cele de început, în măsura în care s-au dovedit a fi operante în sistemul autorului, au rămas definitive. Constantin Noica este un spirit migălos care poate lăsa impresia că și-a verificat instrumentele de lucru cu o aparentă lentoare. Dar odată drumul limpezit, înaintarea sa spre centrul operei sale, adică ființă dădătoare de sensuri în existență, se face cu o maximă limpezitate.

Așa va fi și departajarea dintre **suflet** și **spirit** cu o bătaie atât de lungă în filozofia timpului. Clasică distincție latinească între **anima** – **animus** îi permite autorului să situeze timpul sub două regimuri diferite. Există, așadar, un **timp al sufletului**, un fel de prezent interminabil, care poartă totuși marca timpului istoric și calendaristic, adică un timp ce se repetă. Acesta stă sub semnul feminin al lui **anime**. Natura dublă a ființei umane face ca **timpul logic** să stea sub semnul **animus**, adică al spiritului. El este lucid, dădător de sensuri, ordonator al devenirii lumii. Filozoful așează **sufletul** și **spiritul** într-o antiteză nedistrugătoare, așa cum situase Pascal **spiritul de finețe** și **spiritul geometric**. "*Sufletul divide, spiritul unește, sufletul individualizează, spiritul subsumează, unul este spontan, celălalt reflectat, unul își face loc în lume așa cum este ea, celălalt schimbă lumea spre a putea viețui în ea.*"<sup>9</sup>

Prin urmare, timpul istoric al sufletului stă sub semnul **credinței**, iar timpul modern al spiritului și al mașinii stă sub semnul **logicii**. Cele două naturi ale ființei umane sunt rânduite de autor sub zodia celor două sexe opuse.

Trecutul este feminin, proiecția în viitor, deschisă mereu spre noutate este masculin. Structura aceasta bipolară a ființei umane

(**anima-animus**). i-au permis autorului să schițeze și raportul dintre **natură** și **cultură**, în sensul existenței unei **culturi naturale** și a unei **culturi culturale**, patronate de **animus**. Distincția aceasta separă, specifică, dar nu este absolut valorizantă. La timpul convenit vom scoate în evidență rolul culturilor naturale din perspectiva limbajului. Dar până atunci redăm încă un fragment din caracterizarea lui Constantin Noica despre **suflet** și **spirit**. "*Rotitor e sufletul, rostitor e spiritul. Rotitoare e pietatea, plecată supusă și întoarsă asupra ei însăși; rostitoare e luciditatea trecând mai departe sau revenind asupra-și numai spre a corecta rânduiala adusă. Rotitor e destinul femeii, revenind în aceleași sensuri, acte și bucurii, în care vrea să închidă și pe celălalt; rostitor e destinul bărbătesc, încercând să aducă devenirea întru ființă, în devenirea întru devenire a lumii.*"<sup>10</sup>

Sub semnul acestor distincții între **feminin** și **masculin** a situat Constantin Noica nu numai **sufletul** și **spiritul** generator de nou, dar și **știința** și **filosofia**. Pornind de la Aristotel care arăta că masculinul este ceea ce naște prin altceva, iar femininul prin sine, autorul deduce că știința e masculină, iar filosofia este feminină. Dar nu a fost întotdeauna așa, fiindcă până la experiment, știința a fost sub semnul matriarhatului culturii. Apoi, devenind generatoare prin altceva, știința s-a masculinizat, după care a devenit androgină, adică în stare să genereze prin sine, speculativă și sensibilă. Și, pentru a duce aceste reflecții, aparent paradoxale, până la capăt, Constantin Noica adaugă că "*Până acum filosofia a fost o formă de delir (întâlnirea generalului !) în timp ce știința era un act de luciditate și supunere. Acum știința a intrat în delir (delir matematic etc.), materia însăși ne apare în dezlănțuirea ei, pe când filosofia s-a restrâns la luciditate, face logică și teoria a cunoașterii.*"

Cu devenirea întru ființă, filosofia poate regăsi delirul. Ea a încercat să aducă mutația în om și lucruri, să le reazeze. Dar natura ei contemplativă o să fie cel mult exhortativă."<sup>11</sup>

<sup>8</sup>op. cit. p.34

<sup>9</sup>C.Noica, Trei introduceri la devenirea ființei, București, Editura Univers, 1984, - p.114

<sup>10</sup>op.cit.,p.117

<sup>11</sup>C.Noica, Jurnal de idei, p.40



După ce am scos în evidență mai multe căi de abordare a operei lui Constantin Noica se cuvine să precizăm că și demersurile sale filosofice se diferențiază în funcție de obiectul cercetat. Preocupat de ontologie (ontos=existență), autorul urmărește alte scopuri decât în lucrările sale de filosofie a culturii sau a limbajului.

Stimulat de experiența gânditorului german Heidegger, care valorifică forme ale verbului **a fi** (sein) **desein** (a fi aici) pe care la nevoie le substanțializează **das Seindes** (existentul), gânditorul român a cercetat funcția unor verbe auxiliare românești din care extrage moduri de raportare la existență, situate între **a fi** și **a nu fi**. De aici și-a extins preocupările la funcțiile lor verbale, adverbe sau adjective și prepoziții extrase cu precădere din patrimoniul mai vechi al limbii române care, pe parcursul timpului, au trecut printr-o serie de schimbări de sensuri. Pe această cale, Constantin Noica a ajuns la concluzia că anumite forme lexicale românești au o încărcătură semantică unică în Europa.

Preocupările acestea erau mai vechi în activitatea gânditorului de la Păltiniș. Dar ele s-au transformat într-un sistem coerent după un travaliu îndelungat. În **Jurnal de idei**, autorul face o afirmație surprinzătoare pentru numeroși cititori: "*Cartea mea despre Rostirea românească s-a născut dintr-o prepoziție: **întru**.*"<sup>12</sup> Precizările privitoare la valorificarea individualului, fie ele lexicale sau de altă natură, continuă. "*În fond ce fac cu ontologia și logica? Fac dreptate individualului. Dar îi fac dreptate deosebind în sânul lumii și spunând: doar celui logic (sau ontologic) îi certific că merită să i se facă dreptate. De cel statistic, îngrijească-se politicienii, logicienii obișnuirii și teologii, care n-au preferințe.*"<sup>13</sup>

Am mai spus că aceste preocupări sunt mai vechi, dar sporadice în scrierile autorului. Să nu uităm, de altfel, că Constantin Noica era un creator de limbaj în planul filosofic, un restaurator de sensuri îngropate în cuvinte străvechi. În **Jurnal filosofic** (1944) auto-

<sup>12</sup>op.cit.p.118

<sup>13</sup>op.cit.p.290

rul constată că nu avem un termen românesc pentru **devenire**. L-am fi putut avea, preciza el în cuvântul **petrecere**, dar el a fost luat în stăpânire de cheflii, ducând astfel doar la devenirea întru chef.

Dar pentru a se observa mai bine cum un filosof gândește ontologic prin cuvinte sau printre cuvinte, mă voi referi la unele considerații din cartea sa **Sentimentul românesc al ființei**.

Constantin Noica pleacă de la premiza că orice popor are închideri și deschideri. Acestea se manifestă în limbaj. Provenind din adverbul latinesc **intro** (înăuntru, în spre), prepoziția românească **întru**, ce nu are un echivalent în alte limbi europene, este semnificativă pentru o **închidere ce se deschide**. Referindu-se la determinările istorice ale poporului român, Constantin Noica afirmă că civilizația noastră a fost **întru un spațiu dat**. Adică ea n-a fost nici migratoare, nici expansionistă sau de-a dreptul colonizatoare. În același timp, civilizația românească prin cadrul ei firesc de dezvoltare, chiar la un stadiu spiritual înalt, s-a desfășurat **întru natură**. În spațiul ei matricial de formare, învecinată cu limbile slave, civilizația românească s-a dezvoltat **întru o limbă**, adică cea latină, care a absorbit și cuvinte de altă proveniență.

Pe alt plan, civilizația românească nu a izvorât din nimic, ea s-a desfășurat întru vechi și nou, deci **întru culturi istorice existente**. Pe baza acestor tipuri de judecăți, situate între **închidere - deschidere**, autorul demonstrează că civilizația noastră s-a desfășurat **întru două lumi** (orient-occident), **întru tradiție, întru ceea ce am fost și întru spirit**. Așadar, **ființa** este un mod de **a fi întru**. Pentru a vedea consecințele acestei situații, autorul simte nevoia să se explice în mod mai simplu. "*Întru care sugerează o asemenea limitare ce nu limitează, este în fapt o întrebare. Ni se pare că trebuie să resimțim ființa, în primul ceas, ca o întrebare, nu ca un răspuns. Totul pleacă, în om, de la întrebare, la drept vorbind. De aceea, spre a cerceta sentimentul românesc al ființei este potrivit să vedem dacă felul nostru de a interoga face dreptate întrebării și dacă nu cumva el spune gândului ceva deosebit de al altora.*"<sup>14</sup>

<sup>14</sup>C.Noica, **Sentimentul românesc al ființei**, p.13



De fapt toată demonstrația autorului duce spre concluzia că **poate fi un sentiment românesc al ființei**.

Cred însă că din **ciclul ființei** capitolul cel mai elocvent de receptare a modului în care Constantin Noica a înțeles să rezolve acele probleme de filosofie a limbajului care au rezonanță în ontologie, este **Rost și rostiri**. La prima vedere nu vedem decât planul de suprafață. Ne aducem aminte că spunem: are rost sau nu are rost să facem ceva. Adică are o motivație, o logică. Când eram copil auzeam pe cei bătrâni cum ziceau că **rostuiesc** lucrurile, deci le pun într-o ordine.

Știam deasemenea că a **roști** înseamnă **a spune, a pronunța**, ba chiar **a glăsu**. Citim apoi afirmația lui Constantin Noica: "*Cuvintele rost și rostire au căpătat o neașteptată înzestrare filosofică, în limba noastră*".<sup>15</sup> Provenit din latinescul **rosum**, cuvântul rost acoperea de la început o rază semantică mai largă, dar concretă, de **gură și deschizătură**. Constantin Noica precizează că prin transformările care le-a suferit acest termen în secolele XVI sau XVIII, a ajuns să acopere cel mai bine **logos-ul** grecesc, care înseamnă cuvânt, rațiune, definiție, socoteală, rost. Cercetătorul procedează întotdeauna la fel. Caută sintagma în textele vechi, care indică sensurile inițiale. Astfel dintr-o **Psaltire** reține expresia: "*Rostu au și nu grăesc*", adică gură. O altă formulare ca: "*Ioan Rostul de aur*" indică tot sensul de gură. La G.Șincai semnaleză enunțul: "*imi voi muta rostul*" adică își schimbă modul de-a scrie, stilul. Autorul ne atrage însă atenția că trecerea de la rost=gură și rost=deschizătură la **rost=rânduială** nu este arătată în dicționare. Verbul **rostire** însă trimite spre **a pune ordine, a rândui**. Deci lucrurile au un **rost** sau pot fi investite cu **rosturi**. Constantin Noica conchide că trăim într-o lume a rostirii care urcă până la limbajul matematic și metafizic al omului. "*Rostirea omului este, dacă e potrivit gândită, solidară cu rostul lucrurilor. La capătul ei deci,*

<sup>15</sup>C.Noica, *Cuvânt împrenă despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1977, p.20

*rostirea devine, într-un fel, tăcerea ființei*.<sup>16</sup>

"*Lucrarea*", cum ar spune autorul, inițiată de el asupra tezaurului limbii române nu este una de filolog, ci de estetician, semantician și filosof. El caută în vorbirea populară, în folclor, în cronici și vechi cărți bisericești anumite **rosturi**. El face rânduială în limbă și demonstrează **ispitirile și iscusințele** prin limbaj. Cartea sa  **creație și frumos în rostirea românească** (1973) este o pildă și pe acest plan, a ingeniozității sale. Autorul consideră o datorie culturală efortul de luminare a unor înțelesuri mai generale. Constantin Noica crede că civilizația a avut asupra cuvintelor un efect de **îmblânzire**. Nu știm câtă dreptate are autorul în privința limbajelor contemporane, dar în stadiul ei mai vechi de dezvoltare, limba noastră oferă nenumărate dovezi de această natură. Exemplul cel mai ilustrativ pe care l-a ales filosoful român pe acest plan este cuvântul **a răzbuna sau a se răzbuna**.

Surpriza provine din faptul că sensul prim al acestui termen este negativ. A se răzbuna pe cineva însemnează a-i face un rău, iar a răzbuna în general ne face să ne gândim la o pedeapsă aspră pe care un om o aplică asupra altui om. Din literatura greacă a antichității ne aducem aminte că Oreste l-a ucis pe Egist, soțul mamei sale, ca și pe aceasta, fiindcă i-au omorât tatăl.

Dar dincolo de aceste exemple sumbre, autorul caută sensuri pozitive. Exemplul cel mai curent, frecvent și astăzi în vorbirea țăranilor mai vârstnici este **se răzbună vremea sau cerul se răzbună**, ceea ce însemnează că **se înseninează**. Evident că acesta nu este singurul cuvânt îmblânzit. Autorul se oprește asupra unei alte forme vechi de limbaj, care este **a cumpli**, din care s-a format termenul **cumplit**=îngrozitor, în vreme ce sensul vechi era de a termina ceva. Iată cum prefixul **răs** care duce spre extindere sau intensificare în **răs-bunare** capătă o altă întorsătură. Frecvența lui apare în locuțiuni populare de genul: Când te văd badea la lună/Inima mi se răzbună/. Neculce scrie că "*Dușmanii nu-i mai dau răzbun niciodată*"; adică liniște, pace.

<sup>16</sup>op.cit.p.26-27



Constantin Noica se comportă ca un geolog care forează în straturile de adâncime ale pământului pentru a găsi anumite bogății. Cercetătorul român forează limbajul până la acele cuvinte și sensuri definitorii pentru ființa românească. Acesta este modul în care gânditorul nostru a înțeles să **răsbune** limba română, căutându-i sensurile sale domestice.

Exemplele recoltate de el din patrimoniul lexical românesc sunt foarte numeroase. Se instaurează astfel o adevărată poezie a limbajului prin cuvinte. Este limpede că filosoful român are un program în acest sens. Invocând exemplul gânditorului german Heidegger care considera că ființa și implicit adevărul reprezintă ceva ce se **dezvăluie** prin vorbire, specificul gândirii românești ar rezulta din faptul că ființa prin limbaj reprezintă ceea ce se **ascunde**.

*"Gândirea implicită limbii noastre îți spune: stai nițel, lucrurile astea sunt ceva mai subtile, ceva mai iscusite; nu "sunt" sau "nu sunt", ci ar fi să fie". "Este" și "nu este", pe care le punem în joc atât de des în situațiile imediate, reprezintă în realitate simple capete de drum, termeni extremi. Între este și nu este se ivesc o mulțime de situații (de-ar fi, ar putea să fie etc) și tocmai ele sunt cele pe care le avem a le prelua, pe cât putem, în cunoașterea și destinul nostru."*<sup>17</sup>

Mișcarea de sensuri, modificarea lor presupune un mod de asociere și imaginare ce poate fi asemănător din nou cu o poezie a limbajului. Pentru a căuta semnificațiile devenite latente, Constantin Noica apelează la alte două cuvinte: **lamură** și **lămurire**. Prin **a lămuri** sau reflexivul **a se lămuri** înțelegem a explica ceva, a-l face să înțeleagă sau a se edifica. Expresia aceasta este un act de luminare a lucrurilor și situațiilor, ca și al unor procese complicate. Expresia citată de Noica: *"Lămuritu-ne-ai pe noi cum se lămurește argintul."* se întemeiază pe două sensuri. Primul cuvânt trimite spre a explica, arăta, edifica, al doilea spre a purifica, a face prin curățire, purificare.

Cuvântul lamură vine din latinescul **lamina**, care indică

Cuvântul lamură vine din latinescul **lamina**, care indică subțierea materialului, curățirea lui prin procesul de purificare a focului.

Expresiile colectate de autor din dicționare sunt lămuritoare: **talenti de argint lamură**, adică foarte puri, curați. **Apa lamură** este de asemenea apa cea mai curată. Până și **lamura faină** arată că este cea mai bună, cea mai curată. Când Negruzzi scria: *"să se lămurească prin foc fărădelegea lor"*, se gândea desigur la purificare. Când Eminescu scrie, referindu-se la lumina lunii că *"tot mai mult se lămurește"*, înseamnă că se limpezește. A lămuri poartă astfel în sine sensul de edificare deplină, de a ști limpede. *"A ști, scrie autorul, nu înseamnă de la sine a fi lămurit. Mai trebuie ceva și e cufundarea omului întreg, în ceea ce a făcut doar mintea lui."*<sup>3</sup>

Lămurirea, ne explică autorul, nu duce spre contemplare, ci spre **faptă și creație**. Dacă **dorul** sugerează un stadiu incert, între starea pasivă și activă a ființei umane, dacă **ispita** și **ispitirea** înclină balanța spre faptă, cu toate **iscodirile** și **iscusințele** de care este capabilă ființa umană, verbul **a făptui** arată o treaptă a **împlinirii**, a **săvârșirii**, iar uneori a **desăvârșirii**. Constantin Noica **răsbună** acest cuvânt, îl luminează, scoțându-l din vatra răului (a făptui nelegiuiri) și ducându-l în aceea a actului major (a făptui fapte bune).

Sarcina creației nu este astfel lăsată de autor în seama lui **a face**, care acoperă prea mult, ci în a verbului **a făptui** investit de autor cu speranța să devină un **cuvânt nou, literar**.

În acest spirit am vrut să arătăm că filosoful român nu sapă la rădăcina cuvintelor doar pentru a descoperi o frumusețe pierdută, ci mai ales pentru a da gir unor lexeme de-a intra cu valențe noi în circuitul contemporan. Așa cum medicul ascultă *"organele"* omului cu stetoscopul, la fel Constantin Noica ascultă cuvintele cu toate simțurile sale lămurite într-un frumos. Din această perspectivă, autorul face o adevărată ierarhie a unor verbe menite să exprime creația, într-o formă mai puțin plină sau mai desăvârșită. *"Unele din acestea spun prea mult, ca a face, altele spun prea puțin*

<sup>17</sup>C.Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1973, p.65.

<sup>3</sup>pp.cit.,p.92



ca a săvârși; unele, ca a făuri vorbesc prea frumos, ca a plodi ori a odrăsli, prea viu, și de altfel sunt învechite și ele, vorbesc prea mult de creația moartă, a zămisli ar putea fi grăitor, dar se trage spre interiorul creației în timp ce a întruhipa ne trage prea mult spre lumina ei.<sup>4</sup>

După stabilirea acestor ierarhii, pline de sugestii, autorul declară cu fermitate că a faptui reprezintă expresia răsbunată și cea mai adecvată pentru actul de creație.

Fără îndoială că și cuvintele care desemnează creația și obiectivele ei se găsesc într-un anumit joc de atragere și respingere. Nimeni nu poate spune, de pildă, că a creat o casă, un avion sau o locomotivă. În acest câmp semantic sunt atrase alte cuvinte. Spunem însă în mod normal a creat o operă sau individualizăm zicând a creat o simfonie, un roman, dar nu o carte, cuvânt ce ne duce, mai degrabă, spre un proces tehnic de facere a unui obiect. Dar Constantin Noica a început să vorbească de trepte ale cuvântului, de etape ale procesului creator, denumite de el prin cuvinte de obârșie veche, dar cu rezonanță în rostirea contemporană. Gânditorul român s-a bazat adeseori în problemele de filosofie a limbajului pe spusele lui Eminescu, așa cum în alte cazuri s-a întemeiat pe acelea ale lui Goethe. Este elocvent că Constantin Noica reproduce în loc de prefață a cărții sale, *Creație și frumos în rostirea românească* un fragment din Eminescu în care poetul român face distincția între *partea netraductibilă*, a limbii noastre și *partea traductibilă*, care este mult mai întinsă. Preluând aceste teze, Constantin Noica se referă și la acele comori ale limbii noastre care strălucesc pentru toți, dar ne atrage atenția și asupra unor cuvinte din fondul străvechi, care nu sunt traductibile. Autorul nu face nici o distincție între elementele locale ale limbajului și cele care prin împrumut au fost indigenate. "Un cuvânt este un arbore. Că s-a născut pe pământul tău ori a căzut ca o sămânță din lumea altora, un cuvânt este, până la urmă, o făptură specifică. A prins rădăcini în lumina țării tale, s-a hrănit din ploile ei, a crescut și s-a răsfirat sub un soare ce nu

<sup>4</sup>op.cit.p. 108

este nicăieri același, iar așa cum este nu poate fi lesne mutat din loc, transplantat, tradus.<sup>20</sup>

Dar chiar dacă omului îi sunt caracteristice nuanțele, iar limbajul fiecărui popor sau vorbitor individual este plin de nuanțe, în treptele gândirii și treptele creației, locutorul nu poate face în mod arbitrar apel la orice cuvânt. Mai mult, pentru a demonstra că nu dorește să înlocuiască lexicul nou din limba noastră cu alte cuvinte vechi, Constantin Noica aduce numeroase dovezi. Faptul că el caută îndărătul termenului de *devenire* pe acela mai vechi de *petrecere*, nu însemnează că vrea să-l înlocuiască pe cel nou cu cel vechi. Dar, căutând toate semnificațiile vechi ale cuvântului *petrecere* se va vedea mai lămurit ce sensuri a preluat conceptul de *devenire*.

În acest spirit ne întoarcem la acele cuvinte mai vechi ce exprimă treptele procesului de creație, cuvinte care, după opinia filozofului ar fi *ispitire*, *iscodire*, *iscusire*. Dar câte preveniri ale autorului până să ajungă la anumite concluzii. Cred că digresiunile sale atât de încărcate de nuanțe provin și din convingerea lui că un cuvânt bine gândit poate reeduca lumea. Aflăm așadar, rând pe rând, că ispita este o încercare, pusă la cale de cineva, așa cum omul se ispitește singur, prin propria curiozitate.

Suntem preveniți că ispita s-a adresat în vremuri mai puțin evaluate trupului, dar că ea vizează din ce în ce mai mult și spiritul. Ne este dat să știm că poate exista o istorie a ispitelor pe măsură ce evoluează civilizația și se lărgeste orizontul de cunoaștere. Există, spune Noica, un spor de ispite, iar din perspectiva ispitirii s-ar putea alcătui horoscopul timpurilor.

Trebuie să mărturisesc că unele din cele mai ingenioase iscodiri ale lui Noica sunt polarizate în jurul lui a fi. La un moment dat, autorul se întreabă ce se naște din combinarea lui a fi cu el însuși?

Aici intrăm într-adevăr în zona de intraductibilitate a modulațiilor acestui verb. Constantin Noica ne atrage atenția asupra faptului că gândirea occidentală este pozitivistă; exprimată în

<sup>20</sup>op.cit.p.7



limitele indicativului (este, a fost, va fi). Alte moduri de exprimare a posibilității, a dorinței, a ipotezelor sau a supozițiilor, par să nu intre în câmpul logicii clasice. Referindu-se astfel la **iscușintele ființei românești**, gânditorul ne avertizează că în loc de-a se recurge la enunțul ferm **este**, noi putem spune **este să fie** sau **stă să fie**, modulații verbale ce indică o realitate în curs de a se face. Scara acestor posibilități arată după cum urmează:

**era să fie** – cale eșuată spre real

**ar fi să fie** – ipoteză deschisă a unei posibilități

**ar fi fost să fie** – posibilitate închisă

**de-ar fi să fie** – condiționare a posibilității

**de-ar fi fost să fie** – ipoteză condiționată a posibilului

**a fost să fie** – închiderea unei posibilități viitoare

Și pentru ca să nu se creadă că formele combinatorii ale lui **a fi** s-ar opri aici, autorul desprinde dintr-o schiță de gramatică a lui M.Gaster trei feluri de mai mult ca perfect, patru feluri de viitor II (vor fi adunând, voi fi fost adunat, etc), numeroase forme de **condițional optativ**, ce par a sugera relația complexă dintre **acțiune** și **creație** (aș aduna, adunare-aș, fire-aș adunat etc.). Cercetarea acestui "*scandal*" a unor "*verbe negrădinate*", rămase în stare de "*sălbăticie*", arată disponibilitățile uriașe ale limbii noastre, pe care **cultura noastră rațională** încearcă să le integreze. Ele sunt moduri de exprimare a dorinței, rugăminții, forme ale cufundării în irealitate, ca și în lumea dorințelor semireale.<sup>21</sup>

Când Constantin Noica a analizat **Lucefărul** lui Eminescu prin raportare la **modelul ființei**,<sup>22</sup> grila filozofică aplicată textului, corelată cu actul de explorare a resurselor verbale ce indică relația dintre general (Hiperyon) și particular (Cătălina), trece dincolo de toate lecturile acestei opere prin concluziile sale inedite.

În **Despărțirea de cuvinte**, Constantin Noica nu se separă de acest travaliu îndelungat și roditor pentru viitorime, înainte de-a

ne transmite **lecția pentru cuvinte**. "*Că și ele sunt o creație, una apropiată omului, gingașă, nehotărâtă și totuși punând atât de frumos hotare mișcătoare între lucruri. Nu sunt hotare între formă și materie? sau între frumos și urât? Dar cuvântul nostru de frumos (de la formosus), exprimă forma contopită în materie. Nu forma, nu ce e formosus a precumpănit la noi; ochiul și-a pierdut întâietatea, făcând loc simfurilor toate, și am uitat de claritatea contrarului, trecând frumosul pe seama vieții depline, până la a cuprinde câteodată și strâmbătățile ei. Și totuși e frumos ce e frumos. Dar ce e frumos? ce eres și ce dreaptă credință? ce e ispită a gândului care să nu fie și întruchipare a lui*".<sup>23</sup> Cuvintele autorului seamănă cu un testament adresat viitorimii, când alți cecetători școliți în acest spirit vor veni să exploreze mai departe **misterele ființei românești** întru întruchipările sale atât de variate și fermecătoare. Și când autorul a stăruit în **Cuvânt împreună despre rostirea românească** (1977) și alte reflecții ale sale despre rosturi și rostiri putem spune, pe de o parte, că **biruit-au gândul**, pe de altă parte, că **biruit-au lucrarea**.

<sup>21</sup>op.cit.p.73

<sup>22</sup>C.Noica, Sentimentul românesc al ființei, p.96-112

<sup>23</sup>C.Noica, Creație și frumos în rostirea românească, p.174



Constantin Noica  
Referințe critice

Eugen Simion  
Constantin Noica

O revenire puternică în eseistică are, cu **Rostirea filozofică românească** (1970), Constantin Noica (n.1909), debutant în 1934 cu **Mathesis sau bucuriile simple**, eseu despre esența și limitele științei. Ca toți din generația sa, Noica se interesează de dimensiunile spiritualității românești, urmând pe Vasile Pârvan și Lucian Blaga, filozofi neomologați de școală. Dealtfel filozofia ca sistem decade în ochii tinerilor spiritualiști din deceniul al IV-lea, ceea ce vor să impună este o filozofie a ființei și a existenței. Folclorul, **Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie**, învelișurile limbii comune sunt, pentru ei, izvoare mai sigure decât Maiorescu, Conta sau alți filozofi profesioniști. Eminescu este acceptat pentru tendința lui de a depăși limitele sincretismului raționalist. Filozofia clasică românească ar fi dominată de trei absențe: absența unei problematice a cunoașterii, absența unei etici și absența unei probleme a spiritului ca atare (C. Noica: **Pentru o altă istorie a gândirii românești**, în *Salculum*, 1943). Filozofia s-ar naște acolo unde există *o ruptură între natură și cultură, fire și spirit* și, bineînțeles, o sensibilitate la acest proces. Or noi, românii, avem *"o dulce continuare între fire și spirit"* (**Cum gândește poporul român în Convorbiri literare**, 1944) și, prin aceasta, avem puține șanse în *filozofia spiritului*. Șanse mai mari sunt în *filozofia ființei*, continuând astfel pe greci. Noica face o segmentare în straturile culturii noastre (**Ce e etern și ce e istoric în cultura românească?**, 1943) și descoperă trei momente corespunzătoare a trei viziuni: întâi *"perspectiva eternității"* (filozofia absenței de a filozofa în **Învățăturile lui Neagoe Basarab**); momentul, apoi, Cantemir prin *"nemulțumirea de om al istoriei"* și instaurarea spiritului de critică și, în fine, faza modernă prin Lucian Blaga care încearcă să împace eternitatea cu istoria. În spiritualitatea românească evoluția ar fi, așadar, *"de la ființă către istorie"*. În altă parte (**Convorbiri literare**, 1944) afirmă că odată cu Blaga *"triumfă românescul în filozofie"* și-i adaogă numaidecât pe iraționalistul Nae Ionescu (al cărui elev a



foști) cu preocupările lui pentru factorul teologic în cultură. Problematika "teologicului" ar face posibilă speculația metafizică, deci filozofia. Astfel de disocieri sunt discutabile și autorul și-a revăzut mai târziu punctele de vedere. De ce n-ar fi posibilă o filozofie într-o problematică a continuității? Istoria nu se manifestă și prin refuzul de a-ți pune problema istoriei? etc. **Jurnal filozofic** din 1944, unde C. Noica profesează în chip mai direct idei "trăiriste" pare lui Șerban Cioculescu <sup>24</sup> opera unui sofist și el dă filozofului sfatul (perfidie?) să scrie un roman: "De ce n-ar încerca un roman? Subiectul l-ar avea copt, cartea s-ar scrie de la sine: școlile seci prin care a trecut și școala cea nouă, imaginară, realizată epic".

C. Noica a continuat să facă, totuși, eseistică filozofică și **Rostirea filozofică românească** din 1970 este, într-un fel, o revelație. Spiritul tăgăduitor dinainte acceptă acum realitatea istoriei și caută să definească o etică și o spiritualitate specifică din consultarea învelișurilor semantice ale cuvintelor. Obiectul speculației devine acum *logosul* nu *trăirea interioară*. Întoarcerea la filologie o recomandase și Nietzsche care preconiza o genealogie a apiritului din cercetarea codului lingvistic: "un ochi exersat care să știe să citească în chip hotărât trecutul în straturile suprapuse ale textului"... Filozoful trebuie să întreprindă astfel o "lectură simptomală și genealogică" (Uman, prea uman), rolul lui fiind mai puțin să descopere cât să recunoască în niște concepte vechi o gramatică a spiritului. Este ceea ce face (sub influența, negreșit, a presocraticilor și a lui Heidegger) Constantin Noica în **Rostirea filozofică românească și Creație și frumos** (1973). Punctul de plecare este Eminescu, în manuscrisele cărui eseistul descoperă expresii vechi și pilduitoare. Însă limbajul lui Eminescu nu este suficient. Noica apelează la dicționare, psaltiri, scrieri filozofice vechi (Cantemir), cuvinte uitate în și mai uitate însemnări de călugări și dieci domnești, în scopul de a întocmi o genealogie a spiritului românesc: "Am voit să pătrundem - spune el în **Cuvânt înainte** - în uitarea românească..." Filozoful

merge pe urmele unor "cuvinte de răspundere", cum ar fi sinele și sinea, întru, rost și rostire, fire și ființă etc. și, din luarea în considerare a tuturor sensurilor (unele pierdute în istorie), scoate un mod de a fi și de a gândi al poporului nostru. Sinele, ca să luăm un exemplu, exprimă după eseist trei forme (sau trei straturi) ale eului: 1) unul pasiv ("*familia lui spirituală, clasa, poporul, cultura, ceasul lui istoric*"), 2) conștiința activă a eului ("*este ordinul în care te-ai încadrat, idealul tău, conștiința ta etică mai adâncă-libertatea ta*") și în fine, 3) sinele este și expresia lucidității eului ("*atunci el ține de libertatea care și-a aflat necesitatea*").

E de la sine înțeles că o noțiune cu asemenea deschidere încorporează totul, de la divinitate la eros. Bucuria de acum a filozofului este să treacă prin cercurile cuvântului și să recunoască în spatele lor o filozofie de existență, un mod special de a întâmpina universul. Lângă sine, el pune sinea care poate denumi "*ceva întru totul dincolo de uman*". Sinea ar fi partea nocturnă, germinativă a sinelui, un fel de Evă umbroasă ieșită din coasta rațională a lui Adam. Un vers din Eminescu: "*Tu ești o noapte, eu sunt o stea*", este interpretat, în sensul dialecticii de mai sus, ca o expansiune a luminii sinelui asupra întunericului sinei. Teoria lui Blaga asupra cunoașterii poetice care adâncește misterul este aplicată la relația sinelui cu sinea, devenite în mitologia lui Noica două principii fundamentale.

"Acum noaptea sinei a devenit un haos, cu bogăția lui încă nedeslușită". O nouă trăsătură a sinei îți apare cu acest vers. Dacă lumina străpunge întunericul nopții, ea nu poate în schimb stăpâni și desluși dintr-odată haosul. Pe măsură ce sinea este dezvăluită, ea se retrage și se învâluie mai departe. Te poți gândi o clipă la acel "*eu sporesc taina lumii*" al lui Blaga, dacă aventura cunoașterii științifice din veacul nostru n-ar fi mai lămuritoare încă. Cu fiecare răspuns s-au ridicat noi întrebări și fiecare soluție a generat noi probleme. De aceea când poetul spune:

<Eu sunt un cuget, tu o problemă>

el descrie pentru a treia oară felul cum stau în cumpănă sinele și

<sup>24</sup> Aspecte literare contemporane, Ed. Eminescu, 1972, p. 709 și urm.

sinea. Pasivă ca și noaptea la început, plină de virtualități ca haosul apoi, sinea se alipește acum sinelui, așa cum se unește cugetului problema.

După ce a stabilit o filozofie de viață și o etică din "adulmecarea câtorva cuvinte", C. Noica încearcă în **Creație și frumos în rostirea românească** (1973) să definească și o estetică a spiritului românesc luând ca punct de plecare sensurile unor cuvinte ca *dor, depărțitor, ispitire, lamură, lămurire, a făptui, săvârși, sfârși, desăvârșit* etc. O estetică este poate mult spus: o coborâre spre rădăcinile limbajului pentru a scoate la lumină un fel de particular al spiritului de a concepe și a defini creația și frumosul – e mai în sensul cărții. Dor este un arhetip care ne însumează, ca popor, și ne exprimă refuzând să ne exprime până la capăt: "o căutare de negăsire". Sinea (despre care filozoful a vorbit pe larg în **Rostirea filozofică...**) este cuvântul de aur al limbii noastre; exprimă cununia omului cu lucrurile, poziția lui față de elemente. Dacă traducem demonstrația lui C. Noica în limbaj tematist, am putea spune că *sinea* este figura spiritului românesc, aceea care exprimă mai bine direcția imaginarului, demersul față de univers. Sunt și sensuri, teme adiacente și plăcerea acestui filozof încântat de finețurile limbii române este să le urmărească în cronici, cărți bisericești, proverbe, versuri populare. Din aceste învelișuri pierdute ale cuvântului, el deduce, încă o dată, o mișcare a gândului și gândul duce totdeauna spre faptă și creație. Termenii ce exprimă această nuanță se leagă între ei ca treptele într-o ierarhie a cunoașterii, fixată în formule verbale dificile și rafinate: "Toate cuvintele – explică el – pe care le-am avut înaintea ochilor, de la dor și până la lămurire, sunt tot atâtea trepte către faptă și creație. Dorul lasă cugetul încă în nehotărârea dintre pasivitate și activitate, dar ispitele și ispitirea încep să pună accentul pe partea activă din om, iscodirea e și mai activă încă, până ce se trezesc în om iscusurile de un fel ori altul, care nu-l mai lasă în liniștea și astâmpărul lui. Omul trăiește câtva timp sub semnul lui <ce-ar fi să încerc>, <va fi fiind așa>, <ar fi să fie>, adică sub toate vrerile și trimiterile verbului, care e atât de iscoditor în limba noastră –

*pentru ca, în sfârșit, încearcă în adâncul său în fel și chip, omul să iasă lămurit cu sine și cu lucrul.*"

Nu știu cât de exacte sunt aceste comentarii, vedem însă cât de frumoasă, fină este rostirea filozofului C. Noica, vorbind de cuvinte, creează un limbaj propriu, cu un vocabular bogat, tras din vechile scrieri și din graiurile populare, ignorate în mod obișnuit de limba pur neologistă a presei literare. Ca la Sadoveanu și Creangă, limba lui are farmec și farmecul nu trece dincolo de marginile cărții: încercând s-o imiți, aerul de vechime pierde și subtilitatea, adâncimea devin căutare și prețiozitate. În fraza eseistului cuvintele acestea, cu parfum de candelă și moliciuni de vechi icoane bisericești, trag mintea noastră spre teritorii necunoscute. În fond, C. Noica ne învață să citim dincolo de cuvinte și să vedem în *a fi* sau *iscodire, întru, către, spre* – vorbe banale – un efort colosal al spiritului de a încorpora lucrurile în coaja fragilă a expresiei. Prepozițiile, verbele auxiliare, infinitivul lung – toate exprimă o tulburare a spiritului, un efort de cunoaștere prin aproximare. C. Noica dă exemplul construcțiilor verbale ale lui *a fi*, în care pulsează, ca mercurul în recipiente complicate, îndoiala, posibilitatea, teama, opțiunea etc. Să citim această pagină:

"Așadar, prima iscusire a lui va fi: <Este să fie>. În loc de realitatea (este), avem un fel de iminență de realitate (stă să fie). Și urmează pe rând: *ar fi* – ca în toate limbile, posibilitatea ce stă sub o condiție, dar: *ar fi să fie* – posibilitatea deschisă a posibilității; *ar fi fost să fie* – posibilitatea închisă a posibilității. De-ar fi – dacă s-ar întâmpla să fie – exprimă contingența, ca în alte limbi. Dar: *de-ar fi să fie* – contingență a posibilității și: *de-ar fi fost să fie* – un fel de posibilitate a contingenței posibilității. Dacă însă, acum spui a fost să fie atunci cascada ființei se oprește brusc. Căci era o adevărată cascadă, un lanț de prăbușiri sau de surpări de nivel, în toate rostirile acestea. De la realitatea asigurată a lui <este>, ființa decădea în iminența realității, apoi la tentativa de realitate, spre a trece la posibilitatea de rangul doi, posibilitate a posibilității, mai departe în contingență și apoi într-o contingență de rangul doi. Tot timpul, așadar, ființa slăbea, se retrăgea, se



ascundea. Și deodată, după atâtea trepte de slăbire a realității apare întruchiparea de maximă tărie, necesitate: (a fost să fie), Așa a fost să fie. căci a fost să fie, cu aceeași întoarcere a lui asupra-și, dă cu totul altceva decât celelalte întoarceri, anume dă implacabilă necesitate."

A defini o spiritualitate prin limbă s-a încercat și altă dată. Uluiitor la C. Noica este faptul că, voind să facă o genealogie a cuvântului, ajunge să scrie o genealogie a spiritului românesc, folosind elemente ce se află la îndemâna oricui. Niște biete vorbe ca *o să fie* sau *depărțitor* se dovedesc a ascunde o istorie, o dramă și o bogăție de gândire ce ne surprind. Ne-ar surprinde ele dacă n-ar fi creația, *rostirea*, limbajul lui C. Noica atât de bine, frumos *"împielițat"* (spre a-i folosi o vorbă care-i place)?! Într-o notă din *Rostirea filozofică* citim: "*Dar în orice comentariu zace un germene de îndrăcire, și toate întrupările gândului critic sunt statornic primejdiate de împielițările lui*". Îndrăcirea lui C. Noica este ambiția lui de a coborî la rădăcinile limbii române pentru a descoperi "*facerea omului românesc*", finețea și adâncimea spiritului său. Dar primejdia? Primejdia vine din *împielițarea* prea frumoasă a comentariului. Citite separat, articole din *Rostirea filozofică* și *Creație și frumos* lasă o impresie de neuitat, citite laolaltă, după o sută de pagini, spiritul nostru e obosit de muzicalitatea monotona a frazei. O variație a limbajului, o gimnastică mai acrobatică a minții ar da ideilor o mai mare acuitate.

Ca gânditor preocupat de spațiul spiritual românesc, C. Noica nu putea să nu ajungă la Eminescu, piatră de încercare pentru toate intelectele. Iubirea lui pentru Eminescu a luat în ultimii ani forma unui cult, provocat sau numai întărit de întâlnirea cu caietela rămasă de la poet. Răsfoindu-le, el are sentimentul că se află în fața unui miracol și publică în presă mai multe articole în scopul de a atrage atenția opiniei publice asupra însemnătății lor. C. Noica are și o idee mai practică, aceea de a reproduce aceste caiete într-o ediție accesibilă tuturor. Din nefericire, proiectul nu s-a realizat, ca și ediția integrală Eminescu pe care a pornit-o în 1939 Perpessicius și care rămâne și de aici înainte (pentru câte generații?) un ideal de

împlinit. Inițiativa lui C. Noica este, oricum, emoționantă. O parte din aceste articole au fost cuprinse în volumul *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești* (1975), primit cu interes de o parte a criticii, cu iritare de alta. Volumul are însușirile și defectele obișnuite într-o culegere de articole ocazionale (repetiții, introduceri și sfârșituri nefolositoare etc.) Este însă nedrept a nu vedea că C. Noica, făcând elogiul caietelor lui Eminescu (stratul ocazional, cultural al problemei), strecoară și gânduri mai profunde despre cultura română. Există, apoi o tensiune, o bucurie a spiritului care ridică nivelul acestor pagini. Teza lui Noica este că cele 15.000 de pagini ale caietelor rămase de la Eminescu exprimă un mare spirit și că acest fapt a fost înțeles de către puțini. Doar Nicolae Iorga, văzând în Eminescu "*cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet de român*" ar fi avut viziunea totalității, grandorii omului ascuns în foile îngălbenite ale manuscriselor. Ceilalți le-au privit cu ochi "*de alexandrini*", inclusiv G. Călinescu, care explorând totul și înțelegând mai mult decât contemporanii săi, a sfârșit prin a pune pe cântar lucrurile. Dar Eminescu nu trebuie "*judecat*" - zice C. Noica - ci "*cuprins*". Cuprinderea ne-ar arăta că ceea ce este Goethe pentru germani este Eminescu pentru noi: "*conștiința noastră mai bună*". Să rămânem la aceste idei. De acord că Eminescu este conștiința noastră mai bună, la acest paragraf nici un superlativ nu este suficient de puternic, dar de ce crede C. Noica o eroare intenția de a *judeca* însemnările rămasă de la un mare poet? Și, apoi, ce înțeles are verbul a *cuprinde* în critică în afara noțiunii de judecată? A *judeca* înseamnă, în fapt, a *cuprinde* dimensiunile unui fenomen și orice *cuprindere*, încorporare, reprezintă o judecată. Suspiciunea de alexandristism nu are, atunci, nici un rost când este vorba de G. Călinescu pe care, dealtfel, C. Noica îl prețuiește (un articol se intitulează: *Ne-am odihnit în Călinescu*)...

Azi uitate, expresiile scoase din cărți vechi sau din vorbirea populară arată că Eminescu are un *semădău* de cuvinte, cel care dă seamă de rostul și înțelesul lor. Un citat, într-adevăr surprinzător din manuscrisul 2257, unde este vorba de "*partea netraductibilă a unei limbi*", readuce pe prim plan problema limbii ca sursă a

spiritualității noastre și, prin aceasta, C. Noica revine la tema lui esențială. Comentariile părăsesc terenul descripției, ideile iau înălțime, meditația dă ocol conceptelor mari. La această temperatură ipotezele cele mai îndrăznețe sunt verosimile. Aceea de pildă, despre *existențialismul* lui Eminescu, descifrat în versul din manuscrisul 2254: "*Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit*>: *Ai putea vedea un întreg capitol din frământarea filozofică a omului modern, existențialismul, prin prima jumătate a versului lui Eminescu – spaima împietrită; și depășirea existențialismului, prin cealaltă jumătate – visul încremenit. Existențialismul întreg se lasă regândit, într-un sens, prin formularea unei jumătăți din versul lui Eminescu.*"

Ideea existențialismului se poate, desigur, discuta și nu trebuie o argumentație prea întinsă pentru a o respinge. Ipoteza lui C. Noica este interesantă și în alt chip. Vorbind de existențialismul european, dezvoltat cu o jumătate de secol după moartea lui Eminescu, eseistul aduce în discuție și cazul lui Heidegger ca filozof al ființei, dând, indirect, o sursă a Rostirii sale: "*Existențialismul acesta avea dintru început un plus de adâncime față de cel francez: își pune problema omului nu pentru ea însăși, ca în filozofia lui Sartre, ci în urmărirea marii teme de todeauna a filozofiei: tema ființei. Heidegger a păstrat, ca atare, tot timpul prestigiul filozofiei, spre deosebire de existențialismul francez. S-a confruntat cu filozofii cei mari ai trecutului, a privit veacul nostru și problemele lui de sus și, în timp ce Sartre scria nenumărate pagini de filozofie, literatură și revuistică, Heidegger tăcea, sau încerca să arate care e sensul metafizic al tăcerii. Și el își vedea, undeva, pragurile; dar a înțeles să intre în boicot: a boicotat opinia publică, refuzând să editeze până astăzi volumul II din Ființă și timp sau ceva de ordinul lui, sub cuvânt, pare-se, că lumea nu e coaptă spre a-l înțelege – și boicotează într-un fel istoria vie, întorcând capul de la revoluția tehnico-științifică sau dându-i înțelesul unei răsuciri a omului, iar nu cel al unei împliniri a lui.*"

Rândurile acestea spun mult, am impresia, și despre cel care, scriind despre nașterea ființei românești, n-a scăpat prilejul să atragă atenția asupra demoniei mașinii și a primejdiei pe care o

reprezintă, sub presiunea industrializării societății capitaliste, *unidimensionarea omului* (după formula cunoscută a lui Marcuse). Logosul și ființa reprezintă două noțiuni fundamentale și în filozofia lui C. Noica atât de apropiată, prin fantezia și limbajul ei, de creația critică, *Eminescu* său este o pledoarie pentru omul total, omul universal, acela care desface orizonturile și trăiește în ambianța arhetipurilor (capitolul despre Archaeus este unul dintre cele mai substanțiale din carte).

Scrise întâi pentru presă, articolele repetă uneori ideile sub alte metafore, ca și punctele de referință. E mult a spune că C. Noica aduce "*un Eminescu nou*", e mai corect a recunoaște că el citește cu un ochi de profesoinist niște foi peste care au trecut atâtea ani și descoperă laturi pe care nu le-a observat nimeni. Noica nu corectează pe G. Călinescu, atrage numai atenția asupra valorii întregului și pune mai bine în lumină încercarea poetului de a supune gândirii fecunde materia săracă a limbii. **Eminescu sau gândiri despre omul deplin al culturii românești** nu este o carte de știință, nu-i nici o carte propriu-zis de critică, este doar (și este, oare puțin?) o meditație gravă în fața unor însemnări care ascund misterul formării unui mare spirit. Noica crede, cu o vigoare intelectuală nouă, că acesta este *omul total* al culturii noastre, modelul etern, arhetipul. Fanatisme pe care le descoperim în aceste pagini vin dintr-o abandonare conștientă a spiritului critic în fața cuiva care "*n-a voit să fie al doilea*".

C. Noica a editat și traducerea lui Eminescu din Kant (M. Eminescu: **Lecturi kantiene**, Ed. Univers, 1975) și a scris niște pagini substanțiale despre Brâncuși, prezentat, dealtfel, și în **Rostirea filozofică românească**. Noica este, indiscutabil, cel mai bun eseist, în latura filozofică, pe care îl avem de la Blaga încoace.

*Scriitori români de azi*

Editura Cartea Românească, 1976  
p.391-393



## Mircea Martin

### "Divanul" unui înțelept cu limba română

De câte ori mă apropiu de textul lui C. Noica, tipărit sub titlul *Viață și societate în rostirea românească* din paginile *României literare*, simt nevoia să evoc ritualul cu care cei vechi pentru noi îi citau pe cei mai vechi decât ei. Fie și numai prin solemnitatea unei anumite dispoziții interioare sau – în primul rând astfel – ar trebui subliniat acest eveniment intelectual oferit nouă ca un dar minunat în fiecare săptămână cu o periodicitate ea însăși neverosimilă.

Ne aflăm în fața unui act de distincție sufletească și de nebănuite – fecunde – consecințe intelectuale și cunoaștem deja destule secvențe pentru a aștepta cu nerăbdare conturile definitive ale unei cărți *"de căpătâi"*<sup>25</sup> pentru cultura română.

Inițiativa lui C. Noica, de inspirație romantică, desigur, dar cu implicații cât se poate de moderne, este de a pune în evidență o viziune a lumii așa cum o păstrează tradiția unei limbi. Nu o dată gândirea românească de imaginație pentru a recompune din rare vestigii o istorie sau din ecouri orale o cultură. Vasile Pârvan a construit *Getica*, G. Călinescu *"a inventat"* o tradiție literară reprezentativă, Iorga, printre atâtea altele, a meditat pe marginea unor cuvinte ca: *"înțelegere"*, *"înțelepciune"*, *"minte"*, *"cuminte"* etc., și nu-i exclus ca încercarea de acum a lui Noica să fi avut un astfel de model autohton.

Autorul întreprinde o exegeză a limbii române, însuflețit de ideea că în inșeși încrângăturile cuvintelor românești se ascunde o filosofie și că în această filosofie are ceva de spus lumii întregi. Pentru el, limba este valoarea, nu mijloc neutru de comunicare, mai exact valoarea ei nu e instrumentală, ci creativă. El acordă unor expresii idiomatice întâmplătoare demnitate de limbaj filosofic. Latențele unui asemenea limbaj încearcă să le actualizeze prin

comentariul său, refuzând pentru aceasta raporturile mecanice ale gramaticii și căutând rațiuni adânci în istoria unui cuvânt, retrăind drama opțiunii terminologice din perioadele de formație, deschizând dedesubtul silabelor un abis de sensuri și virtualități.

Descoperirea semnificațiilor unei mentalități implicite, obscure, ce nu îndrăznește să poarte numele de concepție, are rostul de a *"fixa"* o anumită evoluție, de a o sustrage hazardului. Așa, de pildă, C. Noica dă autoritate de lege acelei întâmplări care a făcut ca pentru *"nu"* să existe în limba noastră ceea ce dicționarele înregistrează simplu, sec și superficial a fi sinonimul lui – *"ba"*. Exegeza lui C. Noica are darul să așeze valorile semantice ale limbii, pentru a rămâne încrezători și optimiști și a nu spune că le reasează într-o structură surprinzătoare care e propria sa *"rostire"*.

Ceea ce trebuie remarcat însă este proba de generozitate și modestie a autorului care face totul pentru ca intervențiile sale să rămână inapărate, refuzând să lase impresia că un filosof gândește un limbaj și producând-o, dimpotrivă, pe aceea – foarte modernă – că limbajul însuși gândește pentru un filozof.

Iar acest limbaj tulburător nu este altul decât însăși limba noastră românească, Justificarea foarte înaltă dată de încercarea lui C. Noica acelei uitări de sine care se cheamă patriotism nici nu mai are nevoie să fie pus în lumină. Finalul unui moment din acest neasemuit *"divan"* al unui înțelept cu limba română sună astfel: *"Sub alte ceruri se cuvine să gândești, sub cerul lumii tale să visezi"*.

### Identificări

*Cartea Românească, 1977 (p.205–207)*

<sup>25</sup>Între timp au apărut *Rostirea filozofică românească*, Ed. Științifică, 1970 și *Creație și trumf în rostirea românească*, Ed. Eminescu, 1973.

## Constantin Noica

Texte alese din:

*"Creație și frumos*

*"Sentimentul românesc al ființei"*

*"Cuvânt împreună despre rostirea românească"*

## Creație și frumos

### Despre gândul ispitelor

În folclorul românesc, dragostea este o ființă. Și nu este numai una, ci sunt mai multe: *"se întâlni cu dragostele toate-n cale"*, spune un descântec, sau o poveste. Tot în folclorul nostru, norocul e o ființă; ba și de astă dată sunt mai multe. Iar lumea noroacelor este închipuită ca un târg mare, unde trăiește norocul fiecărui om. Când moare omul, îi moare și norocul, iar cine n-are noroc nu se întâlnește cu el, spune, cu o stranie logică textul folcloric.

Așa trebuie să fie cu ispitele. Peste tot unde sunt suflete sunt și târguri sau, poate, răspântii cu ispite; iar undeva cu siguranță se află un târg mare, în care stau adunate laolaltă toate ispitele sufletului omenesc, petrecut prin societate și cultură. Din rândul lor, al ispitelor acestora libere, gândul mai adânc al fiecăruia își ia cât îi trebuie spre a încerca să prindă întruchipare și să-și facă lucrările în lume.

Cuvântul e un lucru gata făcut: *"ispita"* sa e să se desființeze – așa cum o arată joaca rimei – spre a face loc lucrului, emoției, gândului despre care vorbește. Gândul însă este nefăcut: ispita sa e să se înființeze. Dacă e vorba de gândul neștiut, mai ascuns, atunci el vrea să iasă la lumină; dacă e vorba de gândul ieșit la lumină, atunci el caută să-și facă lucrarea, fapta, creația. Iar pentru această ispită intimă a sa, căile de înfăptuire sunt tocmai ispitele la plural, adică încercările în care se poate avânta el. Căci ispita însemna, în vorbirea noastră: a fi încercat, dar și a pune la încercare.

Ispitele acestea libere, pe linia cărora gândul își încearcă realizarea, îți pot apărea ca niște dimensiuni sau coordonate ale lui. Pe mai multe dimensiuni, cum se mișcă, un gând își face un cuprins, o spațialitate a lui, un mic univers. Matematicile moderne, care au știut să scoată din nimic, adesea dintr-o simplă joacă, atâtea minunății, ne-au învățat un lucru straniu de tot: că spațiul nu e doar *"în afară"* și expresie a exteriorității, ci adesea una a intimității lucrurilor. În timp ce până la fizica modernă se spunea că lucrurile sunt în spațiu, acum aflăm că, într-un fel, spațiul este în lucruri. În orice caz, gândul nu este ceva în spațiu, dar are și



el un fel de spațialitate. Și așa cum vorbim de un spațiu sonor, de un spațiu cromatic și de atâtea forme de spațialitate, sau așa cum vorbim de câmpul pe care și-l fac orice lucru și proces, nu putem înțelege bine gândul și lucrările lui fără a concepe un cuprins pe care și-l face.

În acest sens, poate, nu spunem bine "*dimensiuni*" ale gândului: ispitele nu sunt atât dimensiuni, cât linii de forță ale gândului. Dar nu spunem bine în nici un fel. Tot limbajul acesta analogic devine pretențios și rece, la fel cum ai vorbi despre "*posibilitățile*" unui gând sau despre "*tendențele*" lui. E prea multă neutralitate și indiferență în limbajul științific ori abstract. Într-o ispită a gândului e mai mult: e și mirarea, și întrebarea și riscul.

Ce-i de făcut spre a descrie, totuși, cu minimum de rigoare, universul acesta, în mic, al câte unui ansamblu de ispite? E de vorbit limbajul simplu al originarului. Natura a ajuns ceva complicat și derivat, bun de preluat de matematici, în timp ce omul e ceva simplu, susceptibil de înțeles prin demersuri elementare. Iată pe Goethe, ființa aceasta, atât de complexă, în aparență, și mai bine desfășurată sub ochii noștri decât aproape orice om din istorie. Iată un om de la început și până la sfârșit, cum s-a spus. Dar el e ceva simplu: un gând originar și un mănunchi de ispite îl definesc și descriu cu opera sa cu tot. Să ilustrăm cu el geometria aceasta a ispitelor.

Goethe stă, de la început până la capăt, poate, sub un gând, cel al *tinereții*. Pe românește spunem: tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte. În jurul acestei tinereți, sau din ea, cresc câteva ispite, puține la număr, dar care dau socoteală de tot. Dacă știința înseamnă reducerea diversului la unitate, ar putea fi și aci vorba de un demers "*științific*".

Deoarece tinerețea e cu adevărat "*fenomenul originar*" la Goethe, ea se pune la încercare, se ispitește pe sine, și prima ei ispită e *bucuria*. În ceasul acesta al descrierii lui Goethe, nu te poți opri să te gândești la o strofă ușuratică, dar și adânc smerită, a folclorului nostru:

Doamne-ajută  
Cui sărută  
Și priesce  
Cui iubesc.

Acesta e glasul bucuriei lui Goethe; și din bucuria lui cu "*ocazionalul*" ei, cu primatul povestirii fascinante asupra reflexiunii, al "*naivului*" asupra "*sentimentului*", se naște concepția lui despre artă.

Dar tinerețea ca bucurie trece spre tinerețe ca sănătate, iar aceasta devine și ea o ispită a naturii lui Goethe. Din sănătate, ca înregistrare directă, nefalsificată de medierea aparatelor, ochelarilor și formulelor matematice, spune el, din acest splendid aparat fizical, care e ființa noastră trupească normală, se naște concepția despre știință. Ceva ca o viziune de presocratic a omului natural se afirmă, pentru o ultimă dată, cu Goethe. Dacă nu mai regăsim astăzi știința aci, nu putem tăgădui că e un dram de înțelepciune.

Iar tocmai *înțelepciunea* e a treia ispită a tinereții, sub care trăiește Goethe. Căci există o înțelepciune a ființei tinere, o armonie a plinătății, ce se obține din cumpănirea ființei îmbelșugate, spre deosebire de înțelepciunea resemnată a ceasurilor de veștejire. Din această înțelepciune pozitivă, nealterată de gândul negativității, a vroit el să-și facă o filozofie. Nu a renunțat niciodată la ea, pentru om, iar când în *Faust* a înțilnit zvonul altei filozofii a preferat s-o dea pe seama diavolului.

Altul, însă, decât cel filozofic era răspunsul lui Goethe, în cele din urmă, și se naștea tot dintr-o ispită a tinereții: *productivitatea*. Înțelepciunea omului tânăr e activă, și dacă ea nu poate duce la ultimele sensuri de cunoaștere, reușește totuși să dea, cum se întâmpla la Goethe, o concepție despre lume ca neîncetată productivitate. Goethe numea viziunea aceasta una a demoniei, unde nici binele, nici răul nu mai au întâietate, ci nevinovăția devenirii. La început a fost *Fapta*, spunea el singur. La urmă e *fapta* încă, reluată oricât.

În veșnica întoarcere a lucrurilor, în recepția cea bună, stă ultima ispită a tinereții, *nemurirea*, care dădea lui Goethe concepția despre divin. Era o religiozitate fără religie – s-a spus –, dar era și suprema ispită a tinereții. Căci tinerețea proclamă, de fiecare dată, un "*nu se poate să nu fim veșnici*", ca și Goethe.

Atunci, dintr-un simplu gând, care e gândul omului, după Goethe, anume tinerețea, și din ispitele ei, țâșnind firesc în timpul-havuz al omului, cum spunea Blaga – așadar din bucurie, sănătate, înțelepciune, productivitate, nemurire – se naște un întreg univers. Cu cinci ispite s-ar

putea da socoteală de un tărâm fericit al culturii noastre, care e universul lui Goethe. Cum să ocolești aci gândul ispitelor și cu ce să-l înlocuiești?

E un alt univers de imagini, așadar acela în care pătrundem cu spațialitatea gândului și a ispitelor lui. E un univers curios, pe care, la nivelul lui folcloric, cultura omului românesc a știut să-l descrie încă. Sunt în el dragostele pe care le întâlnești pe drum, sunt noroacele ce se întâlnesc în târg, este dorul și sunt curțile dorului, așa cum sunt răspântiile pe unde își găsește gândul ispitele. E un univers interior, peste care se înstăpânesc astăzi – crescute și ele din ispitele, ba chiar din noroacele omului – cunoașterile. Pe toate acestea (cum se întâmplă cu lumea spontană și de ingenuitate productivă a lui Goethe) le ține astăzi în cumpănă, le judecă și le așează la locul lor cultura lucidă a cunoașterii mature.

Vor rezista? Va rămâne o seducție goetheană pe lume, vor stărui, spre a vorbi pe limba noastră, dragostele, noroacele, ispitele, dorurile? Nu poți s-o știi și nici măcar s-o dorești, la lumina zilei și a veacului. Dar undeva, pe ascuns, îți spui, cu Goethe și cu omul acela tânăr: "Doamne – ajută cui s-arută".

## O lume fără ispitire

Cum, oare, ar arăta o lume fără de ispite și fără ispitire? Dinainte de-a o vedea în chipul ei întruchipat – dacă are vreunul – s-o căutăm în chipul ei închipuit: de pildă, în felul cum o arată mitologia noastră populară. Căci simpla închipuire a omului nu e întotdeauna deșartă, ci câte un lucru bine închipuit poate căpăta întruchipare, dacă nu reprezintă chiar presimțirea unei întruchipări ce stă să vină.

Mitologia noastră populară a închipuit un sfârșit de lume, care-n același timp ar fi o intrare a lumii în gloria ei. Va fi atunci un pământ nou, spune profeția folclorică, și firește o viață nouă. Oamenii nu se vor mai întovărăși în căsătorie, "nu va mai fi nici grijă, nici suspin, nici gânduri, nici gri, nici durere și nici dor, nici dragoste și nici moarte, nici schimbarea anilor și nici ceasuri...", ci va fi tot o zi." (Mitologia românească de M. Olinescu, pag. 517.)

Dar ar fi o lume fără ispitire! Îți spui. Omul n-ar mai pune la încercare viața, și nici viața n-ar mai pune la încercare pe om. Iar ce e

mai surprinzător decât orice, într-o asemenea lume, este că n-ar mai avea nici gând, nici gri, demersurile acestea neutre, în aparență, ale omului; căci și în sânul lor este căutare, încercare și ispitire, iar dacă ai închipui un pământ nou, izbăvit de orice prefacere cosmică (zilele), socială (întovărășirile), de orice probleme de existență (grijă și moarte) și de viață afectivă (dor), atunci trebuie să extirpi ispitele din ultimul refugiu, care e și cel mai nobil loc al lor, gândul și graiul lui.

Citim aci sfârșitul ispitelor, într-un sens, sau ieșirea omului din condiția lui de ființă ce stă sub ispite. Și e impresionant nu numai că imaginația populară a putut avea o viziune atât de liberă de concret și de întoarsă împotriva concretului (în timp ce viziunea populară a raiului, de pildă, e atât de colorată), dar și că a putut-o închipui drept o împlinire pozitivă, fie ea și finală, eschatologică.

Și, totuși, nu e o lume a sfârșiturilor – ar putea spune cineva, când i-am pune sub ochi viziunea aceasta – ci este chiar universul civilizației tehnice de mâine. După unii, lumea de mâine va fi dincolo de ispitiri, așa cum o arată de pe acum arta abstractă, muzica nouă, romanul nou, plastica nouă. Căci într-adevăr lumea de mâine va fi una a focului rece, respectiv a electricității și fluxului electronic controlat (mitologic s-ar zice o lume a fulgerului îmblânzit), în timp ce până acum am trăit sub civilizația focului cald, cel furat de Prometeu din cer, o civilizație care se prelungise și peste prima revoluție industrială, cu aburul și izvoarele ei de energie. Iar în civilizația cea nouă, care a și apărut, totul se va petrece la rece, în orice privință. Oamenii – ni se spune – nu se vor mai întovărăși, căci vor fi dinainte legați prin fire nevăzute. Pruncii vor fi programați și comandați poate la telefon, nu va mai fi grijă, nici suspin, nu vor mai fi gânduri, căci le vor prelua mașinile gânditoare, nici gri, căci vom vorbi prin semnale univoce. Nu va mai fi dor, nici dragoste, nici moarte – cum se împleteau toate, legenda, pre încărcată de ispite, a Isoldei, în care și moartea era o ispită – iar undeva, pe un "pământ nou", adică pe un astru natural ori artificial, anii și ceasurile unei ființe stăpâne pe ea și pe lucruri nu se vor mai schimba. Ci va fi tot o zi.

De altfel, lumea aceasta fără ispitire o și vedem – după unele spirite sceptice – dar sub fața ei cea rea deocamdată. La ce ispită mai răspunde civilizația noastră tehnică, acolo unde e pusă în joc fără



măsură? La început, firește, ea s-a ivit sub o ispită: omul a voit să meargă mai repede, să zboare, să dispună. Tehnica a fost o bucurie, și una pe măsură adevărată a omului, așa cum se vede la copii. Dar excesele ei necontrolate au fost prilej uneori ca o formă de "urât" al vieții, care nu mai ține, ca urâtul obișnuit, de singurătatea ei, ci în marile metropole poluate, de asaltul lucrurilor fabricate asupra-și. Produsele culturii erau și sunt blânde: nu asaltează pe om. Elipsele, parabolele și hiperbolele, din tratatele secțiunilor conice ale grecilor târzii, au așteptat peste 1500 de ani până să le reia modernii și să le proiecteze pe cer sau apoi în atom; au așteptat să vină ceasul ispitei lor. Bunurile civilizației tehnice, în schimb, nu așteaptă. Nu te poți lipsi de tehnică și nu ai ce face cu excesele ei – pare a dovedi o parte din lumea de astăzi, cea de aiurea, cu tineretul ei dezabuzat, ieșit de sub orice ispitire.

Există fără îndoială un prag al ispitirii; pe anumite planuri, omul de astăzi pare a-l fi atins prea repede. Dar dacă te întorci din lumea aceasta fără ispitire, care e deopotrivă una a civilizației prost acumulate ca și a viziunii finale din folclorul nostru, dacă, așadar, revii la începuturi, la rădăcinile omului însuși, la ispitele lui, atunci poți citi și altceva în civilizația contemporană, ca și în textul nostru folcloric. Poți vedea în ele o strămutare a omului altundeva, cu ispitele lui cu tot. Din adâncirea cuvântului și conceptului de "ispitire", cineva ar putea face horoscopul timpurilor. Și de pe acum sunt de spus două lucruri, în așteptarea horoscopului.

Întâi, un cuvânt bine gândit poate reeduca lumea. Dacă te sperii că lumea civilizației tehnice, la fel cu lumea finală a folclorului nostru, este una rece, searbădă, abstractă și inumană, una fără ispitire, cum ne place să traducem, atunci cuvântul ispitirii te-ar putea mostra că nu l-ai gândit bine și l-ai luat într-un înțeles prea îngust. În cuvântul acesta se împletesc, ca în puține altele, natura emoțională (încercarea la care ești supus) și cea intelectuală (încercarea la care supui lucrurile). Pe amândouă le susține, așa cum n-o poate tăgădui nimeni, natura sensibilă a omului. Avem ispite pentru că la baza emoției ca și a cunoașterii noastre stau senzații, pentru că nu suntem "spirite pure". Dar tocmai de aceea a existat în om și ispita spiritului pur, iar rezultatul a fost întotdeauna, în așa-zisele tehnici spirituale ca și în tehnica propriu-zisă, din civilizația noastră, că s-a ajuns la o "spiritualizare" a senzației, nu la pierderea ei.

Civilizația modernă, înainte de a deveni una a abstractului, e o cuceritoare școală pe linia concretului sensibil – o uităm prea des. Nu numai că ea trezește noi senzații, a vitezei, a zborului, a imponderabilității, dar le rafinează pe cele vechi, făcându-ne să vedem în întuneric, să auzim în tăceri, să pipăim în depărtări, cu analizori artificiali, ce vor da atâtea antene omului încât să poată jubila în mijlocul firii. De ce să crezi că împlântarea omului antic în animalitate, cu centaurul, sporea emotivitatea umană, iar împlântarea lui în mașinitate i-o va scădea? Dar, cu un spor în facultățile intelectuale și în capacitatea sa emotivă, omul va avea și un spor de ispite. Când ne întristăm în fața a ceea ce stă să vină, nu știm îndeajuns care e registrul ispitirii. Și poate că profetul popular presimțea o căldură nouă și ispite noi, în lumea aceea înghețată pe care o descria, de vreme ce făcea din ea o lume a beatitudinii.

Dar, în al doilea rând, dacă un cuvânt bine gândit reeduce lumea, ajutând-o să se împace cu sine, deopotrivă lumea și noutățile ei pot reeduca un cuvânt. Noi nu putem lăsa un cuvânt acolo unde îl găsim, oricâtă bogăție am afla în el. Cuvântul însuși, dacă e viu, trebuie să se ispitească și lămurească, în focul, cald sau rece, al noutății. Nu ai dreptul să spui, în fața artei moderne, pur și simplu: nu-mi place, nu răspunde ispitelor mele: la fel cum un filozof ca Heidegger nu are dreptul să spună despre era tehnică: ea întoarce, abate gândul adânc al omului, îi pervertește ispitele. Știm noi ce ispite ne pot încerca?

Am pătruns într-o lume a naturii secunde, unde nici ispitele nu mai pot fi cele de primă instanță. Ele nu pot denumi starea de buruiănă sau de ființă a naturii, neîngrijită, negrădinarită, necultivată, din om. Trebuie să dăm un înțeles ispitelor secunde, ispitelor târzii. Și toată frumusețea acestei lumi indirecte, a culturii în care am intrat, este că ea poate păstra, prin cuvinte, potrivit gândite și regândite, continuitatea omului cu el însuși. Că te ajută să nu uiți limba satului, când ai ajuns, cu contemporanii tăi, în țării.

## Ispitire, iscodire, iscusire

Sunt trei trepte ale cugetului, parcă. În orice caz, sunt trei trepte ale creației, căci orice creație începe de la o ispită, trece într-o iscodire a

lucrului, pe toate fețele, și se împlinește într-o iscusire. Cine nu face trecerea de la ispitire la iscodire și apoi la iscusire, dovedește că nu are *"ispita răbdării"*, cum spune Dosoftei. Și dacă nu face așa, el nu capătă nici iscusenie, adică înțelegere și pătrundere, de o parte, faptă măiestrită, de alta. Letopiseșul spunea despre țara Italiei: *"Pentru mare iscusenie și frumusețuri a pământului aceluia, i-au zis Raiul pământului"*.

Și, totuși, cele trei cuvinte spuneau la început, până la un punct, același lucru: a încerca și pune la încercare. De aceea, poate, diavolul a fost deopotrivă numit Ispititorul, Iscoditorul și chiar Iscusitorul; *"și nu ne duce în iscusenie"*, în păcat, spunea același Dosoftei. O deosebire va fi existat și în limbile slave, din trunchiul cărora am căpătat cele trei cuvinte, ba chiar acolo trebuie să fi fost (și să fie) înțelesuri tare frumoase, sub magia prefixului *"is-*", ce va fi dat cine știe ce iscodenii. La noi, însă, diferențierea s-a făcut prin gradație: ispitești, iscodești și la urmă te iscușești.

Ca și ispitirea, iscodirea este o încercare și căutare de-a afla ceva. Dar ea este la început mai mult decât simpla ispitire, căci înseamnă o căutare, cu *de-amănuntul*, cu de-a mărunțul, cum se spunea. *"A iscodi un zapis"* însemna a vedea dacă s-au îndeplinit toate condițiile cerute. Se iscodesc inimile și se iscodesc gândurile. Într-o poveste, ni se vorbește de zâna care iscodea fericirea omenească; și poate că i se întâmpla ca în legenda aceea cu îngerii, care, aduși pe pământ să iscodească și să vadă cum trăiesc oamenii, se îndrăgosteau atât de mult de viața pământească, încât nu mai voiau să se întoarcă în cer și erau prefăcuți în licurici.

Când iscodirea e a ochiului trupesc, simți că ea e nu numai a ochiului, ci a întregii ființe trupesti, ba chiar a minții. *"Se depărtau iscodind pădurea"*, povestea un scriitor mai vechi, și înțelegi că iscodirea se făcea nu numai cu văzul, ci și cu auzul, poate cu nările în vânt, cu mâinile gata să pipăie, în timp ce mintea stătea la pândă spre a talmăci orice zvon și mișcare. Dar și invers, când iscodirea este a ochiului minții, ea se dovedește a fi și una a ochiului trupesc. *"Învățații s-au înălțat și mai sus, iscodind tainele firii"*. Numai cu mintea? Au încercat în toate felurile, cu gândul gol, dar până ce nu s-au uitat mai bine la firicelele de praf din lumină, sau la munții din lună și la atâtea altele, n-au dezlegat prea multe taine. A iscodi înseamnă a te mobiliza întreg pentru o încercare multiplicată.

Iscodirea exprimă, atunci, actul acesta de cunoaștere totală, după

fețele lucrului iscodit și organele iscoditorului. Ba, pe deasupra, iscodire pare să lase o margine și pentru un dram de neașteptat, cum s-a întâmplat atât de des în iscodirea tainelor firii, care se numește cunoașterea științifică. Cât despre divinitatea închipuită în singurătate, Platon se întreabă: ce ar putea face stând astfel singură? Și el răspundea: *"geometrizează"*. În proverbele noastre populare, răspunsul e ceva mai mlădiat: *"Stă și iscodește"*.

Totuși, a iscodi e un termen pământesc, prea pământesc chiar, uneori. Ca și în a ispitii, există aci o pendulare între bine și rău, între un sens luminos și unul întunecat. Cecetarea cu de-amănuntul trece în acțiunea de-a întreba, a se informa, a descoase; ba chiar câte un suflet de femeie devine iscoditor la culme. Aceasta încă n-ar duce cuvântul la vinovăție, dacă el n-ar ajunge să însemne: a spiona, a cerceta pe ascuns și cu gând rău. Abia atunci simte omul, și mai ales obștea, tot veninul din a iscodi, când se văd îngrădiți, ca satul din poezia populară,

nici cu pari, nici cu nuiele,  
numai cu iscoade grele.

Dar e numai una din fețele iscodirii. Ea se poate prelungi o clipă în sensul de a scorni, plâzmuie, urzi – de pildă, în a răspândi neadevăruri și a iscodi intrigi –, totuși nu poate să întunece, până la urmă, înțelesul iscodirii de-a fi plâzmuire pură, născocire, invenție. *"Câtă iscusință are mintea omenească spre a iscodi lucruri nouă!"* Sau, cum spune traducătorul din veacul al XVIII-lea al cărții lui Ulise: *"Pe toți îi întrece întru înțelepciune și iscodiri"*. Simțirea populară mai poate păcătui uneori față de cuvânt și față de veac, exclamând cu eroul din Alecsandri: *"Drumul de fier e iscodirea dracului"*: iscodenia poate fi și invenție rea, drăcovenie. Dar e mai ales născocire bună.

La rândul său, a iscusi înseamnă, de asemenea, a pune la iscusire, a ispitii, cu adaosul propriu, însă, care e cel de lucrătură, de facere măiestrită. În timp ce ispitirea și iscodirea privesc mai ales procesul cunoașterii sau creației, iscusirea privește *produsul* lor. Și produsul cel iscusit poate fi de două feluri: privește o faptură umană, sau este o creație a omului pură și simplă.



Prin punerea sa la încercare în primul rând, omul se deșteaptă, devine ager, învățat, chiar înțelept. Undeva există și o iscusință a naturii: "om la amândouă mâinile iscusit", spune traducătorul Bibliei din 1688, sau o iscusință aproape de cea naturală: "iscusitele condeie". Dar adevărata iscusință a omului e cea adusă de încercările vieții și cărților, căci trebuie, după cum spune Miron Costin, "cu cetinul cărților a face iscusită zăbavă". Și, de altfel, "mai iscusit și mai cinstit e sufletul decât trupul".

În felul acesta omul reușește să se facă, de pildă, iscusit "în tocmealele cele de război" (Varlaam), iscusit întru scripturi – și capătă rând de om vestit sau învățat. De astă dată iarăși, ca în ispitire și iscodire, un echivoc al cuvântului vine să scoată la lumină fața rea a lucrurilor: cel iscusit poate deveni șiret, se poate arăta că știe multe, "se poate iscusi". Dar "iscusința fără socotință zadarnică știință este" **Proverbe**, Zanne, vol.VIII, p.50), și încă: "Acela e mai iscusit, cel ce știe la vreme să-și ascundă iscusința sa". Iar dacă e bine îndrumată, iscusința duce la subțierea omului și la acea rafinată împlinire a lui, care se capătă atât din încercările bune, cât și din cele rele ale vieții. Căci "simțirile sufletului...iscusindu-se și prin bunătate, și prin răutate", ridică pe om la măiestria lui de om.

Dar, după iscusirea omului, este și măiestria lucrurii, iscusința lor. Nu numai persoanele, ci și lucrurile pot fi făcute cu mult meșteșug, ba chiar lucrurile firii. "Voi steale iscusite, ceriului podoabă", scrie Miron Costin, în timp ce Cantemir merge până la a vorbi de "iscusita miroasă" a trandafirilor. Și la fel spune **Letopisețul**: "au zidit o mânăstire frumoasă și foarte iscusită".

Cu iscusința, care poartă asupra omului sau creației, căutarea atinge pragul desăvârșirilor. Aici omul, ce stătuse sub încercarea ispitirii și apoi sub nevoia iscodirilor, se întâlnește cu marele meșteșugar, care e Firea, urzitoare a toate. Să primim cu îngăduință, în veacul acesta al coborîrii omului pe aștri, vorba lui Antim Ivireanul că s-ar fi putut face "stele și mai luminoase, lună mai iscusită decât acesta ce ne povățuiește noaptea". Vom afla în curând cât de iscusită e luna și dacă nu se poate încerca, cu mijloace omenești de astă dată, s-o mai iscusim puțin, spre folosul nostru, al pământenilor.

Dar dacă înțelepciunea vorbelor acestora despre iscusire nu mai e a noastră, frumusețea lor ne atinge încă. La capătul ispitirilor, iscodirilor și iscusirilor de tot felul, visăm și noi ca oameni să facem lumi mai iscusite; poate atât de iscusite, încât să exclamăm în fața uneia, cu traducătorul vechi al cărții Judithei: "Iscusită ești tu la chipul tău".

## Despre trei iscusiri

Un antic, pe nume Antiphon, voind să arate că natura adevărată a patului este lemnul din care e făcut, propunea o experiență pe care nici nu mai era nevoie s-o facă, într-atât se dovedea de lămuritoare. Dacă iei un pat, spunea el, și-l îngropi în pământ, atunci prin putrezire crește cel mult un mugur sau un vlăstar, iar nu un pat. Deci forma pat reprezintă ceva adăugat, iar natura adevărată a lucrurilor acestora este lemnul; căci "lemnul" sfârșea la greci prin a denumi tot ce e materie și material.

S-ar putea ca din pat să nu crească nimic, nici măcar un vlăstar – necum un stejar ori un cedru – și atunci câte un modern urăcios ar putea spune: vedeți, natura patului este neantul. Dar ce admirabilă iscusire, în proiectul lui Antiphon, și ce rafinată așezare a problemei pe termenul investigației riguroase. Independent de rezultatele și chiar de natura experimentului reclamat de Antiphon, poți din plin citi aci toată iscusirea gândirii științifice, care avea să triumfe mai târziu în lume.

Aceasta și avea să facă știința: să îngroape lucrurile în pământul adevăririi lor, așadar, să le mute în laborator, să le pună la încercare și descompună, spre a vedea ce sunt cu adevărat ele.

Era un om de știință înăscut Antiphon acesta. Știa să pună în joc acea iscusire ce, întocmai științei experimentale de astăzi, tinde să acopere întreg registrul iscusirii omenești: de la punerea la încercare, ispitirea lucrurilor, până la rafinarea lor, sau a experienței asupra-le ba chiar până la nuanța de ironie și de șiretenie din iscusire: vedeți, lucrurile nu sunt decât asta...

Dar iscusirea gândirii experimentale nu este decât una din iscusirile omului. Există și o alta, iscusirea gândirii speculative. Iar ea vine să spună: lucrurile pot sta și altfel, există încercări și iscusiri mai subtile pe lumea aceasta. E adevărat, dacă îngropi un pat în pământ, crește cel mult un

lemn, nu un pat.

Dar dacă îngropi patul într-o amintire sau într-o nevoie umană, dacă îl îngropi în conștiința unui ucenic dulgher sau a unui ucenic pictor, atunci din pat nu mai crește un lemn, ci tot un pat. Patul naște paturi.

Adevărul gândirii experimentale, pretinde cea speculativă, ține de faptul că prima îngroapă lucrurile numai într-un mediu; în timp ce dacă le îngropi într-altul potrivit firii lor mai adânci, dacă le îngropi în pământul lor, creșterea poate fi în sensul ființei inițiale. (La fel se întâmplă cuvintelor, s-ar putea adăuga. Dacă îngropi cuvântul într-un mediu străin, în spiritul universal, atunci crește din el un înțeles simplu, în speță un echivalent semantic; dacă îl îngropi în pământul lui, crește din el o Rostire.)

Din patul bine îngropat crește "patitatea", spuneau medievalii; iar dacă ierți vorba lor și condamni, drept fiind cu adevărat deșert, gândul unora dintre ei că esențele libere plutesc undeva peste lume, atunci ceva din înțelesul vorbei rămâne. Totul e lemn, apă, foc, câmp electromagnetic, spune știința. Totuși există și structuri, întocmiri și rosturi, spune filozofia.

- Dar există și o a treia iscusire, și este iscusirea cea mai neașteptată a omului: cea a *gândului poetic*.

Măi bădiță, Onule,  
Semăna-ți-aș numele  
Prin toate grădinile,  
Să zboare miroasele  
La toate frumoasele,  
Să răzbească și la mine,  
Supărarea să-mi aline  
Ce-mi face dorul de tine.

Cum să îngropi un nume? Nici unui om de știință și nici unui filozof nu i-a trecut prin minte așa ceva. Este însă o noutate și o libertate, în ordinea iscusirilor, de care omul în veci nu se va putea lipsi, nici dacă toate substanțele vor fi știute cu exactitate, sau dacă toate adevărurile vor fi bine numărate și puse în fișe. Iar ea apare într-o simplă poezie populară - este drept, una care dă de rușine, cu primele ei cinci versuri, jumătate din poezia noastră cultă.

Îngropi un pat în pământ, și crește un lemn. Îngropi un pat, și iese tot un pat, sau poate Patul. Dar acum îngropi un nume, și iese - când se întâmplă să iasă, căci se întâmplă atât de rar - o înlănțuire fermecată. Din lumea lui, ai trecut numele în pământul grădinilor, de unde el a trecut singur mai departe în elementul miresmelor, a ajuns și mai departe, în orizontul simțirii omenești, și s-a întors ca o boare la ființa ce-l aruncase în pământ. Întocmai unei zeități indiene, numele a trecut dintr-o stare înaltă, spre a redeveni la capăt iarăși ceva de ordinul cuvântului, o alinare. Care e natura numelui? Este de-a prelua în el câte o ființă, câte un lucru sau poate un univers, de-a se îmbiba întreg de realitatea lor și de-a redeveni, cu propriul său ecou, o irealitate. Iscusirea gândului poetic este de a face să fie, o clipă, imposibilul. Nu este exactitate aci, nu e adevăr, dar e liberă și suverană adevărire.

Cultura omului nu reprezintă mai mult decât aceste trei iscusiri laolaltă, cea științifică, cea filozofică și cea artistică. Nu te poți sătura privindu-le pe toate trei, împăcate și împreună însuflețite cum stau, iar cine nu se bucură îndeajuns de spectacolul culturii contemporane, unde tuturor trei li se face dreptate și unde parcă, pentru prima dată în istoria cunoscută, fiecare iscusire se afirmă deslușit și trimite la cealaltă, acela nu-și merită veacul și nu e demn de alchimia lui.

Căci, într-adevăr, cultura înseamnă cultivare, îngrijire și răsădire propriu-zisă. Tot ce face omul, cu sine și cu lucrurile, este operă de replantare, cu rădăcinile lucrului cu tot; este îngroparea dintr-un pământ într-altul, mai fertil. La această treaptă nici nu mai poți deosebi cultura de civilizație: ele sunt amândouă expresia faptului că omul nu lasă lumea așa cum o găsește, ci o strămută.

Antifon a aflat experimentul exemplar, prototipul demersurilor omului: îngroparea, răsădirea. Orice experiment al iscusirii științifice era o răsădire în alt mediu, orice viziune filozofică este, în felul ei, transplantarea în alt pământ, spre a vedea ce crește acolo. Dar metafora poetică nu face nici ea altceva. Cu lipsa ei de rigoare, cu lipsa ei de răspundere pentru adevăr, dar și cu sortii ei de-a spune câteodată lucruri necrezut de adevărate, ea îngroapă neâncetat lucrurile în alte pământuri. Este metaforă, așa cum își spune singură, adică strămutare.

A fost un gând frumos cel al lui Blaga, de-a reface prin geneza



metaforei sensul culturii însăși, în cartea lui cu acest titlu chiar. Dar mai adevărat, poate, decât *"asaltul dat cerului"* prin metaforă, cum spunea gânditorul, este asaltul dat pământului. Tot ce este trebuie răsădit. Iscusirea omului, pe toate planurile, poate fi înțeleasă ca aceea de a răsădi, iar dacă *"metafora"* exprimă strămutările și îngropările în medii noi, atunci iscusirea, rafinăria, meșteșugirea aduse de om, prin cultura lui, țin cu adevărat de vocația lui metaforică. Ce strămutare, ce metaforă, matematicile – și astfel ce iscusire:

Așa cum o arăta cuvântul; însuși, *"iscusirea"* este deopotrivă una deliberată, a omului, ca și neștiută, a firii și vieții. Cele trei iscusiri conștiente – petrecute la lumina zilei – ale omului ca subiect de cultură, se împlântă în iscusirea lui mai adâncă și înăscută, de a fi om. O viață de om nu e decât o neâncetată răsădire, un fel de-a se îngropa tot timpul în alte pământuri. Te îngropi cu fiecare demers, te îngropi într-o prietenie, într-o fidelitate, într-o idee, în așa fel încât metamorfozele vieții tale nu sunt altceva decât strămutările și metaforele ei.

O vastă *"iscusenie"*, cu rafinamentul, deșteptăciunea și uneori viclenia ei, susține viața și faptele ființei acesteia umane, care în versiunea ei românească a putut spune cândva: *"și nu ne duce pe noi în iscusenie"*. Voia să spună, poate: nu ne scoate din iscusenie, îndreaptă-ne în ea, și lasă-ne să fim ceea ce suntem, făpturi ale iscusirii.

### Iscusirile ființei românești

După filozoful contemporan Heidegger, ființa (odată cu adevărul) este *"ceea ce se dezvoltă"*, sau ar trebui să se dezvolte; după gândirea românească implicită vorbirii, ființa e ceea ce se ascunde, sau poate oricând să se ascundă; și ar trebui să facem odată puțină dreptate și gândului nostru, de vreme ce ne ostenim atâta cu al altora.

Vrei să știi dacă un lucru, mai ales un lucru ultim, este sau nu este. Gândirea implicită limbii noastre îți spune: stai nițel, lucrurile astea sunt ceva mai subtile, ceva mai iscusite; nu *"sunt"* sau *"nu sunt"*, ci ar fi să fie. *"Este"* și *"nu este"*, pe care le punem în joc atât de des în situațiile imediate, reprezintă în realitate simple capete de drum, termeni extremi. Într-o clipă este și nu este se ivesc o mulțime de situații (de-ar fi, ar putea să fie

etc.), și tocmai ele sunt cele pe care avem a le prelua, pe cât putem, în cunoașterea și destinul nostru.

A fi e oarecum ne-zdravăn, năzdrăvan la noi. De obicei spui este (așa este, sau: este, nu mai am ce zice) și ai isprăvit. E ceva zdravăn, de neclintit. Dar a fi, la noi, se întoarce asupra lui însuși, cum nu pare a o face în alte limbi și cugete. *Este* e și la noi un lucru sigur; dar mai avem și pe *este să fie* (e pe punctul să fie), ba chiar pe *era să fie*. Și după ce *"este"* s-a retras oarecum, demisionând din realitatea sigură și intrând în învăluire – ca *"sine"* din limba noastră, care și ea se tot învăluie pe măsură ce o dezvoltă – el trece de-a dreptul în irealitate și devine *ar fi să fie*. Dar nici aceasta nu-i e de-ajuns, căci irealitatea trecutului vine să se suprapună irealității prezente și să dea pe *ar fi fost să fie*. Acum în realitate – unde nu e neadevăr, cât un alt plan de adevăr al ființei – iscusirile se țin lanț, întrucât limba noastră e tare în forme de condițional și optativ (avem vreo zece, după numărătoarea filologului mai vechi Gaster, în timp ce alte limbi, ca latina, n-au nici una de-a dreptul, ci doar unele cu împrumut). De altfel, mai avem și un straniu mod verbal, pe care-l numim prezumptivul, și care ne poate duce la forme ca *va fi fiind să fie*, ba chiar *va fi fost să fie*.

Zici: *"ar fi să fie"*; dar nu e tot una cu *fire-ar să fie*, după cum nici ar fi fost să fie, cu *fire-ar să fi fost*. Iar acum intră în joc și particula propriu-zisă a condiționalului. Dacă spui *de-ar fi fost să fie*, nu e tot una, iarăși, cu ar fi fost să fie. În acest *"de"* nu se exprimă o simplă dorință, adică o modalitate subiectivă (cum se spune uneori despre condițional-optativ, ba chiar despre toate modurile diferite de indicativ), ci una perfect obiectivă: de-ar fi să fie ziuă, adică *"dacă s-ar întâmpla să fie ziuă"*.

Așadar avem: *"ar fi să fie ziuă"*, dar și *"de-ar fi să fie ziuă"*; *"ar fi fost să fie ziuă"*, dar și *"de-ar fi fost să fie ziuă"*. Să nu mai punem la socotelă și pe *ce-ar fi să fie*, cu *ce-ar fi fost să fie*, care și ele exprimă o exclamație obiectivă, o stranie posibilitate, ceva de ordinul neîntâmplat-întâmplatului. Câte iscusiri nu ne rămân – și ce retrageri, ale ființei sau agenților ei, în discreția lor ontologică.

Ființa are niveluri de adevăr, iar nu adevărul simplu al prezenței sau absenței. Să încercăm atunci, reluându-le a le descrie în câteva cuvinte. Iscusirea ființei începea cu actul de întoarcere a lui a fi asupra lui însuși: *"este să fie"*. Subtilitatea aceasta e greu traducibilă în alte limbi nu numai

ca atare, dar și pentru că noi avem – laolaltă cu unele limbi balcanice – ciudățenia de-a pune un conjunctiv după verb: "să fie". În majoritatea limbilor, când două verbe se succed, al doilea e la infinitiv, adică el fixează, pune capăt gândului exprimat; vreau a cânta este vreau a cânta, pe când vreau să cânt pare a fi conținut inițial o îndoială: vreau să cânt sau să nu cânt?

Așadar, prima iscusire a lui a fi: "este să fie". În loc de realitate (este), avem un fel de iminență de realitate (stă să fie). Și urmează pe rând:

era să fie – tentativă neizbutită de realitate:

ar fi – ca în toate limbile, posibilitate ce stă sub o condiție, dar:

ar fi să fie – posibilitatea deschisă a posibilității:

ar fi fost să fie – posibilitate închisă a posibilității.

De-ar fi – dacă s-ar întâmpla să fie – exprimă contingența, ca în alte limbi. Dar:

de-ar fi să fie – contingență a posibilității, și:

de-ar fi fost să fie – un fel de posibilitate a contingenței posibilității.

Dacă, însă, acum spui *a fost să fie*, atunci cascada ființei se oprește brusc. Căci era o adevărată cascadă, un lanț de prăbușiri sau de surpări de nivel, în toate rostirile acestea. De la realitatea asigurată a lui "este", ființa decădea la iminența realității, apoi la tentativa de realitate, spre a trece în posibilitatea de realitate și în posibilitatea de rangul doi, posibilitate a posibilității, mai departe în contingența de rangul doi. Tot timpul, așadar, ființa slăbea, se retrăgea, se ascundea. Și deodată, după atâtea trepte de slăbire a realității, apare întruchiparea ei de maximă tărie, necesitatea: *"a fost să fie"*. Așa a fost să fie.

Căci a fost să fie, cu aceeași întoarcere a lui a fi asupra-și și da cu totul altceva decât celelalte întoarceri, anume să implacabila necesitate. O simți bine în limba noastră cu acel *n-a fost să fie* al marilor nemângâieri. Dar *"a fost să fie"* e dincolo de tristeți, căci e recunoașterea Legii, înțelepciunea târzie. Dintr-o simplă schimbare de timp a verbului (a fost, în loc de era sau este) se atinge necesitatea. Și ce este curios, în logica aceasta modală a vorbirii noastre, este că ea se poate obține fără termeni modali, adică fără *"e posibil"*, *"e contingent"*, *"e necesar"*. Realitatea o dădea verbul a fi; dar tot el, cu iscusirile lui, da posibilitatea, contingența și

necesitatea. Nu e nevoie să ieși din a fi spre a exprima toate aspectele gândirii modale.

Și mai e ceva curios: că ieșind din condiția lui este, ființa aceasta atât de iscusită se tot ascunde – nu în cine știe ce tainice, mistice zone, ci la lumina zilei. Toate sunt în jurul nostru și în văzul nostru, dar au în ele mai mult decât posibilitatea goală, întâmplarea goală, sau fatalitatea. Chiar *"a fost să fie"*, cu necesitatea lui implacabilă, nu înseamnă necesitatea gata dezvăluită, nudă, fără rest, ci necesitatea care, ieșită la lumină, te miră încă, te solicită și se ascunde în lumina zilei, ca s-o iscodești mai departe. De aceea creația și frumosul nu-și curmă niciodată solicitarea, în orizontul acesta spiritual. Iar poate că toate modurile acestea ale ființei sunt solidare cu *"sinea"*, cuvântul de aur al limbii noastre, care ca sine a lucrurilor exprimă și ființa ce se arată, și ființa ce se ascunde mai departe, arătându-se.

E greu să uiți de ființă și de solicitările ei, în orizontul limbii românești. Unii gânditori occidentali pretind că omul și epoci întregi ale omului uită de ființă, pierzându-se în cele imediat existente, ca și cum ele ar fi totul, nu ființa însăși. Acest lucru nu are sens pentru o limbă și o cultură ca ale noastre.

S-a vorbit mult la un moment dat de existențialismul german, mimându-i-se limbajul. Dar cine nu se întoarce la limba și gândul său, nu dă măsura cugetului. Nimic mai trist, în cultura europeană din veacul al XX-lea, decât zvârcolirile limbii franceze de-a reda terminologia lui Heidegger. Nu totul trebuie îngânat. Mai bine decât francezii, care au încercat să îngâne gândirea lui Heidegger, au procedat câțiva tineri cărturari japonezi, veniți în Europa să învețe filozofie. Unul dintre ei s-a dus la profesorul german și i-a spus că au și ei în limba japoneză câte un cuvânt curios și grăitor, cum e *"iki"*, care înseamnă aparența sensibilă sortită să se ridice la spiritual. Profesorul s-a bucurat – căci e gânditor autentic – și a scris o carte întreagă pomind de la *"iki"*.

Avem și noi câte un *"iki"*; ba poate mai multe. Întrebarea e ce să facem cu ele, cum să nu le uităm înțelesurile. Căci uitarea nu e de ființă, poate cum spunea Heidegger. Uitarea e de limbă.

*Creație și frumos în rostirea românească*

Ed. Eminescu – 1973 (p.45–69)



## Rațiunea Ființei

UN MODEL Potrivit cu sentimentul românesc al ființei, le este așa dar cu puțință unor lucruri sau situații să fie, să încerce a fi, să nu reușescă a fi, să se împlănte în reușita celor ce sunt, să fie în puțință, să stea să fie, sau alteori să fie atât de bine săvârșite în ele însele încât să se fi săvârșit, să fi fost. În toate acestea "a fi" trebuie să aibă o noimă și una singură.

Să încercăm o lectură rațională în această bună dezordine aparentă. Căci dezordine este într-adevăr, din punctul de vedere obișnuit. Nu se mai poate spune – cu o vorbă care, dealtfel, dacă ar fi exactă, ar fi tautologică – cum că ființa înseamnă numai "ceea ce este". Înțelesul de aici al ființei trebuie să fie de așa natură încât să îngăduie ca elementele ei să existe, chiar fără ca ea să fie; așa dar, ca ființa să aibă elemente, termeni constitutivi și astfel o structură. Aceste elemente au și apărut în analiza sentimentului ființei: erau *individualul*, care "se cupla" cu un *general* și își dădea sau primea *determinații*.

Că trei termeni pot fi în joc, o arată – înainte de înstructurarea lor într-un model ferm – o vorbă celebră a Antichității, din perspectiva ei negativă. Sofistul și retorul grec Gorgias spunea, după cum se știe: 1) Nu există nimic; 2) Dacă ar exista, nu ar fi cunoscut; 3) Dacă ar încăpea cunoaștere, ea n-ar putea fi transmisă altora – Dar ce altceva exprimă – la urma urmei – vorba aceasta, decât, în primul rând, după Gorgias, că nu ar exista nimic de ordin general, așadar că ființa ar trebui să aibă un caracter de generozitate; apoi, că ea n-ar putea fi cunoscută nici dacă ar exista, căci n-are chip individual, așadar că îi revine, să aibă o formă de individualitate; în sfârșit că nu se poate transmite cunoașterea unei asemenea ființe, adică nu i se pot indica determinațiile, așadar că îi revine la fel de necesar să aibă determinații?

Dacă însă aceștia sunt termenii ființei, atunci să-i punem în ordine, pe cât se poate, pornind de la individualul acela fără de care nu există un chip de ființă pentru sensibilitatea românească, și nu numai pentru ea.

Ceva individual își dă sau își capătă o determinație; determinațiile alcătuiesc un câmp în jurul individualului. Ce face ca acest câmp să

țină și ca o realitate nouă să fie? Două sau mai multe puncte intră într-un vârtej; ce face ca vârtejul să devină un astru sau un cosmos? Un om își dă determinări variate de-a lungul zilei. Ce face ziua aceea să aibă sens pentru viața sa spirituală? Este nevoie peste tot de o conversiune a determinațiilor către ceva, sau întru ceva.

Pentru o asemenea conversiune întemeietoare de ființă, ni se pare că exemplele s-ar putea găsi la orice treaptă de realitate. Un atom nu se obține fără acea angajare pe orbită a electronilor ce are un sens general; o substanță chimică, o celulă organică se obțin prin subsumarea determinațiilor materiei anorganice sau organice la generalitatea unor structuri și legi. Subsumarea, pe de altă parte, poate să nu se petreacă: există așa numite protozoide, care au toată substanța proteinelor, dar nu s-au putut constitui cu adevărat în proteine. Există substanțe organice care au toate literele unui cod, dar nu și-au putut institui codul genetic corespunzător. Există spunea Darwin, mai întâi varietăți și abia apoi se obțin, din unele dintre ele, adevărate specii, cu sensul lor general bine asigurat. Există, și probabil au existat încă mai mult în trecut, comunicări orale care n-au putut să-și dea o gramatică, și astfel n-au fost capabile să intre în generalitatea unei limbi. Există, în fine fapte și procese istorice care nu au căpătat un sens general și nu au atins nivelul ființei istorice.

La oricare stadiu de realitate s-ar putea arăta că intrarea în ființă – dar firește la stadiul respectiv, putând fi vorba de ființă la un stadiu mai jos – se face prin conversiunea determinațiilor a ceva individual către un general.

Se poate întâlni sugestia unei conversiuni asemănătoare într-o pagină din *Capitalul* lui Marx. Este vorba de cunoscuta dublă schemă de la începutul operei, privitoare la trecerea de la forma dezvoltată a lumii mărfurilor la forma "valoare generală". La început o marfă își exprimă valoarea prin altele. Astfel, în exemplul din operă:

20 coti panza {

- o haina
- 10 pfunzi ceai
- 40 pfunzi cafea
- 1 quarter griu
- 2 uncii aur
- 1/2 tona fier etc

Marfa inițială ar putea fi privită ca o realitate *individuală* ce capătă *determinații* diferite; căci deși este vorba tot de mărfuri, în rest, acestea vin să determine, variat, valoarea mărfii dintâi.

Ce se întâmplă în procesul economic? Se petrece o răsturnare care va însemna, la propriu, o conversiune a tuturor mărfurilor către una singură, respectiv a valorii lor către o marfă luată ca valoare generală. Acum avem:

1 haina-  
10 pfunzi ceai-  
40 pfunzi cafea-  
1 quarter grau-  
2 uncii aur-  
1/2 tona fier- } 20 coti panza

Tabloul doar s-a răsturnat, dar s-a întâmplat ceva esențial: a intrat în joc o *valoare generală*. Faptul că o marfă se echivalează și exprimă prin celelalte nu e tot una cu faptul că toate celelalte se exprimă și echivalează cu ea. Marfa inițială îndeplinește acum altă funcție. A pierdut caracterul ei individual și a devenit valoare generală. Dealtfel, ea va ceda locul aurului sau banului, ca valoare generală efectivă. Dar de pe acum conversiunea a venit să schimbe totul și să dea determinațiilor inițiale ființă economică, sub semnul valorii generale.

Acum putem relua modelul ontologic. Am regăsit individualul și determinațiile, în acest exemplu, dar și un termen în plus: valoarea generală. Sunt trei termeni ontologici, vom spune: individualul, determinațiile și

generalul. Când determinațiile individualului se prind într-un general, o realitate nouă prinde și ea ființă. Conversiunea către general este cea care dă ființă individualului și determinațiilor lui libere. Să alegem exemplul cel mai expresiv, omul.

Când oare este omul (ca om, iar nu la nivelurile lui mai joase, în simpla lui vegetabilitate sau animalitate)? Oricine dintre noi a întâlnit sau a "descoperit" câte o bună definiție a omului. Poți spune: omul e singura ființă care face sport, adică se joacă liber de instinct și vârstă, după cum poți spune că este singura ființă cu conștiință tragică, sau singura ce poate împânzi tot pământul, cum socotea Teilhard de Chardin, sau singura ființă ce dă definiții de ordinul: omul e singura ființă... Oricare dintre aceste caracterizări ale omului reprezintă o determinație ce, în chip curios la început, poate lua loc de definiție. Căci nu este curios să existe sute și sute de definiții, în fond valabile fiecare, pentru o realitate anumită?

Dar ... mai este nimic curios, dacă te gândești la natura omului ca om și vezi angajate în ea toate acele determinări posibile ale lui. O asemenea ratio essendi este bine cunoscută și denumită de multă vreme: omul este "viețuitor rațional". Nu s-a putut spune nimic altceva despre ființa omului ca om. Chiar caracterul de iraționalitate poate fi definitoriu pentru el, și am ales în chip intenționat sentimentul tragicului, cum am fi putut alege absurdul, spre a spune că până și iraționalul se raportează la raționalitatea omului. Acest lucru a știut să-l spună limpede dialectica, prin contradicțiile ei permanente depășite, arătând că până și ce pare "irațional", din perspectiva simplă a intelectualului, nu mai este așa în perspectiva adâncită a rațiunii.

Toate determinațiile acelea libere, și care pot fi nesfârșit de multe, s-au convertit în raționalitatea umană, care le învâluie și poate aduce alte determinații, dând statut de ființă omului. Tabloul era:

{ se joaca liber  
{ are constiinta tragica  
Omul { poate impanzi pamantul  
{ defineste si se defineste  
{ ...



cu oricâte alte determinații. Dar tabloul se poate răsturna și determinațiile se pot prinde în ceva de ordin general, care să le dea necesitatea:

A se juca liber	{	<i>caracterize</i>
A avea o conștiință tragică		<i>omul</i>
A putea împânzi pământul		<i>ca ființa</i>
A defini și a se defini		<i>rationala</i>

...

Conversiunea către general este cea care dă ființă individualului și determinațiilor lui libere. Ce se întâmplă dacă nu se petrece conversiunea către general? Atunci are loc un rebut de ființă, ca în cazul protozoidelor ce nu ating stadiul de proteină, al varietăților ce nu devin specie, sau al vorbirilor ce nu devin limbă. Ființă nu se obține atunci; cel puțin la un anumit nivel de realitate, cum era nivelul uman în tabloul invocat. Individualul își poate da și poate căpăta orice determinații (ca vârtejul în gol al punctelor materiale, sau răspândirea în gol a undelor), dar nu are cu adevărat măsura ființei.

Lumea poate fi plină de această nefființă secundă; și dacă în lumea materiei neîsuflete ea nu este izbitoare, căci aici tocmai nefființa secundă e regula și ființa excepția, în schimb în lumea vieții și a omului – care au costat materia atâta strădanie spre a se închea – nefființa și neîmplinirea sunt un adevărat eșec cosmic, într-un sens. Iar aceasta nu înseamnă decât: nu s-a petrecut conversiunea.

S-ar părea atunci că modelul ontologic ce rezultă de aici este simplu: un individual (I) se dechide prin determinații ( $d_1, d_2, \dots, d_n$ ) care se deschid sub un general (G); un câmp ontologic capătă ființă și asigurare, ca devenind câmp al generalului. Schematic ar fi atunci:

$$\left. \begin{matrix} d_1 & d_1 \\ d_2 & d_2 \\ \vdots & \vdots \\ d_n & d_n \end{matrix} \right\} G$$

Și totuși tabloul spune încă prea puțin despre "facerea" ființei. Întâi, modelul este static, ca și cum individualul ar fi gata desfășurat după determinațiile sale, iar conversiunea acestora întru ceva general ar fi dată și ea. Dar dacă modelul nu poate fi static, el nu este nici dinamic, căci trebuie să exprime doar o răsturnare. Am putea spune că modelul trebuie să fie "anastrofic" (de la anastrophe = a răsturna), cu riscul altminteri, pentru individual, de a sfârși catastrofic, prin prăbușirea în nefființă, ca protozoidele și varietățile. Dar cum să figurezi o asemenea împlântare a individualului în general, care singură ne pare a putea spune ce este ființa? Căci la rândul ei ființa atinsă e una săvârșită, și de altfel ea însăși se "săvârșește" la propriu, se stinge în chip lent: ființa materiei are și o dezagregare, ființa speciilor biologice are o evoluție, în timp ce ființa omului, ca și a întrupărilor lui, duce la fapte istorice.

În al doilea rând, modelul păcătuiește prin determinațiile înscrise în el. Pe de o parte, individualul își dă uneori determinații ce nu au o semnificație ontologică (cum nu au rotirile în gol, sau faptele neintegrabile ale zilei omului) iar pe de altă parte, dacă individualul poartă în el infinitatea nesigură a determinațiilor posibile, generalul le opune infinitatea sa, cea bună, a unor determinații care de astă dată țin și se structurează laolaltă. Nici o figurație nu poate arăta că într-un caz este vorba de infinitatea cea rea – cu deosebirea lui Hegel –, adică de infinitatea lui "încă și încă ceva", pe când dincoace este în joc infinitatea posibilului controlat, a lui: și asta, și asta.

În al treilea rând, modelul păcătuiește ca prezentând generalul drept ceva gata dat, cum apar ca fiind gata date formule substanțiale

aristotelice, ideile platoniciene, sau, pe alt plan, cum este gata dat așteptatul Godot, în piesa contemporanului nostru Beckett, un prototip care e perfect omologabil cu o natură generală. Dar chiar într-una din versiunile cele mai bine reliefate, în cea de "specie" biologică, generalul nu este gata dat (decât în sens larg și pentru nevoile de încadrare științifică), altminteri el "făcându-se" odată cu ceea ce se face prin el, adică specia evoluând și ea. Generalul poate da ființă chiar fără ca el să "fie". O natură generală ca limba, cu spiritul ei, abia dacă mai are o umbră din consistența speciei; generalul unei creații de artă, gândul pe care vrei să-l întruchiezi, nu mai are nici una dincolo de opera realizată, care-l absoarbe.

Acum trebuie să revenim la sugestiile sentimentului românesc al ființei. Dacă e un dram de genialitate în buchetul de semnificații al prepoziției noastre "întru", este că exprimă tocmai situația ființei de a se ivi prin deschiderea către ceva care poate și să nu fie.

"A fi întru" poate însemna o deschidere către ceva dat, dar poate la fel de bine să însemne deschiderea și organizarea de sine sub ceva care nu este decât prin faptul acestei deschideri și organizări. Astfel, lucrurile pot fi "întru o împlinire"; dar nu sunt în drum spre ea (căci împlinirea nu "este"), sunt în drum cu ea. Când ființa își capătă întruchiparea, abia atunci se ivesc și generalurile. Când exemplarele individuale ating un conținut definit, se ivesc și speciile. Este ca și cum abia pământul și-ar da ceruile – așa cum spun unele mitologii.

În acest sens, putem spune, între vorbitori de limbă română, că a înțelege ființa și a încerca o ontologie care să dea socoteală de lumea reală, cu faptele ei de o clipă, dar uneori îmbibate de plinătatea ființei, înseamnă a scoate la lumină tot ce este în prepoziția "întru".

Implicite îi sunt câteva contradicții care-i dau o specială tensiune, de o parte, o bună legănare, de alta, între interioritate și exterioritate, stare și nestare, înstăpânire în ceva și lipsă a ceva. A legăna și leagăna – arăta într-un rând Sextil Pușcariu, în *Cercetări și studii* (Ed. "Minerva", 1974, p.34) – vine de la coșul ce se "lega" de tavan. Poate cea mai tulburătoare și fecundă contradicție din "întru" este cea menționată, de a exprima pendularea către ceva încă neștiut. Ființa, cu legănarea pe care i-am văzut-o în modulațiile românești, se ivește prin ancorarea în ceva care adesea n-are nici măcar nume.

Așa o găseam în modelul ei; așa au conceput-o, în definitiv, câteva mari spirite din trecut; sau așa o întâlnim – ca împlinire a vieții spiritului – în câteva mari vorbe ale umanității, reinterpretabile, printre care punem una din Creangă al nostru. El notează, printre "zicătorile" sale, o stranie vorbă, poate luată din popor, poate de-a sa și care sună: "Se vede c-a venit, de n-a mai venit". La prima privire este un cuvânt de glumă, sau una din acele expresii ce par ale resemnării. Dar dacă ar fi altceva decât atât? căci este destul să pui gândul față de acel *sau* vine *sau* nu vine, din **În așteptarea lui Godot** de Beckett, și în fapt din mentalitatea occidentală, spre a vedea că nu e în joc numai înțelepciune resemnată, în vorba lui Creangă. Ceea ce aștepti să vină – care poate fi fericirea ta de om, sau buna dezlegare pentru tine și lumea ta, sau ce va mai fi fiind – nu poate avea totdeauna caracterul unui lucru determinat care să se ivească ori nu; totuși, prin simpla așteptare și deschidere către el, cum o arătam, el reprezintă ceva care poate a și venit să modeleze, ca o mână nevăzută, chipul ființei tale și a lucrurilor, sau măcar poate să fie o prezență, cum spunea Creangă, binefăcătoare, chiar dacă a rămas neștiută.

Prin tot modelul de mai sus se plimbă vorbe ca acestea. Se vede c-a și venit, de vreme ce n-a mai venit ordinea așteptată. Și ea ne comandă un fel de a căuta, tocmai pentru că am găsit-o. Dar toate aceste vorbe și sensuri le preia, în pământul său fertil, și le face să rodească vocabula "întru". Ea este a limbii lui Creangă și reprezintă nu expresia odihnei, nici a resemnării, de vreme ce spune că tot ce este trimite mai departe întru ceea ce este, așa cum tot ce ai aflat îți este prilej de mai departe căutare. De aceea vom putea spune că modelul mai adânc al ființei, ca și al vieții spiritului, legată de ființă cum este, nu se reduce la o schemă, fie ea și una anastrofică. Modelul mai adânc este o prepoziție: întru.

**"LUCEAFĂRUL" ȘI MODELUL FIINȚEI.** Două creații, *Luceafărul* lui Eminescu și apoi un basm popular, *Tinerii și bătrânețele*, ar putea să ilustreze modelul ontologic, schițat mai sus în prelungirea sentimentului românesc al ființei. În fapt, cum se va vedea, este în cele două creații mai mult decât o ilustrare a modelului; este o adâncire și reliefare a lui, cu *Luceafărul* învederându-i-se înțelesurile prin neîmplinire, cu basmul popular, prin împlinire.



La drept vorbind, Eminescu a pornit și el de la un basm. Poate că basmul are, ca nici o altă formă de creație artistică, o semnificație ontologică prin el însuși. El reprezintă încercarea artistic organizată de a descrie ființa, de vreme ce o invocă la diverse niveluri de realitate și irealitate. Eposul, drama, lirica nu caută de obicei un acces la ființa însăși, căci se implică prea mult în aventurile și prăpastiile omului. Basmul, care operează cu oameni și situații stereotipe, vorbește despre ce este și ar fi să fie, despre ce a fost și n-a fost să fie, despre acel ce va fi fiind, din lucruri, care *"de n-ar fi nu s-ar povesti"*.

Dar deși izvora dintr-un basm, poemul lui Eminescu n-a fost înțeles și ontologic, în ființă, ci prea adesea numai în psihologic, în omenesc. S-a coborât chiar într-atât de jos *"omenesc"*, încât s-a ajuns la interpretarea aceea a lui Brătescu Voinești, pretins acreditată de Maiorescu, ce reprezintă o ofensă adusă spiritului și, în definitiv, o rușine a receptivității artistice. Scriitorul amintit relatează că în poem ar fi vorba despre dragostea lui Eminescu pentru Veronica Micle *"căzută în lațul Cătălinului Caragiale"*, precum și de *"intervenția, paternă, a demiurgului Maiorescu"*. Menționând interpretarea aceasta în ediția sa (vol.II,p.37), Perpessicius arată că nici măcar faptele invocate în sprijinul ei nu sunt exacte.

Dealtfel, dacă în chip alegoric era vorba de geniu în **Luceafărul**, după propria sa indicație, Eminescu totuși nu poate vorbi despre sine. Pentru el, geniu era, ca în **Scrisoarea I**, ca peste tot în manuscrisele sale unde vorbește de geniu, în primul rând un învățat; el știa bine – și tot manuscrisele o arată – cât îi lipsea ca să se socoată un învățat. Geniul îi era, apoi, cineva în care orice om își *"încifrează trăsurile"*; el însă nu putea crede că exprimă gândurile omului în genere, decât prin câte un vers reușit, așa cum nu se putea socoti, sub umilințele vieții sale zbuciumate, un adevărat deschizător de drumuri.

Că era vorba despre vreo experiență de-a sa, sublimată? Perpessicius spunea admirabil, în același loc: *"Firește, orice creațiune lirică... e legată de un moment de viață"*. Dar adaugă: *"Ceea ce nu înseamnă, totuși, că nu există o mare și tulburătoare problemă a Luceafărului, peste și dincolo de datele ei prime"*.

Pentru această mare și tulburătoare problemă (nu intrăm în literatura poemului, care e uriașă, și unde există atâtea interpretări

românești și străine remarcabile), s-a putut invoca în trecut, dincolo de psihologic, viziunea romantică a lumii: aspirația către un ideal de neatin. Dar ce platitudine! Și ce sentiment stingerit încerci, dacă rămâi la nivelul acestei interpretări, când admiți că reușita supremă a poeziei românești – căci așa este **Luceafărul** – stă pe un asemenea fond de platitudine romantică. Îți rămân atunci admirabile momente poetice izolate, în timp ce întregul ți-ar lăsa gustul acela dulce-amar al banalității superior poetizate, cum se întâmplă uneori cu Faust-ul lui Goethe. Poate de aceea – îți spui – nu a reușit să cucerească **Luceafărul** în nici una din traduceri în alte limbi, unde se pierde vraja versului românesc și rămâne doar fondul poetic, atât de precar. Și eventual adaugi: este soarta romantismului și a oricărei forme de exaltare a spiritului să cadă uneori în marea banalitate: și lui Novalis i s-a întâmplat la fel, și lui Hölderlin, și lui Eminescu însuși alteori, în câte o pagină de proză literară.

Să lăsăm deoparte bunul-gust, care nu știe să spună mai mult decât atât, și să vedem dacă, în fondul lui tematic însuși, **Luceafărul** nu spune mai mult decât apare întâi filistinului din fiecare dintre noi. Simpla notație a lui Eminescu, asupra poveștii, pe care o poetiza, a putut duce la false interpretări, dacă ea era prost citită: *"...Înțelesul alegoric ce i-am dat – scrie el oblic pe fila 56 a manuscrisului 2775<sup>B</sup> – este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric."*

Două lucruri sunt de reținut de aici: Întâi, că nu e vorba direct despre geniu, ci de soarta Luceafărului (rămâne de văzut ce sens de existență trebuie să i se dea), o soartă căreia cea a geniului doar îi *"seamănă mult"*. Și este de subliniat acest *"seamănă mult"*, care înseamnă mai puțin decât *"seamănă"*, după cum *"te iubesc mult"* înseamnă mai puțin decât *"te iubesc"*. În al doilea rând – și acesta este gândul hotărâtor, care ar trebui să înlăture de la început platitudinea romantică a aspirației către un ideal de neatin – nu este nici urmă, în propria interpretare a poetului, de neputința și mizeria sufletului pământesc de a se ridica la un ideal, ci e vorba, în chip tulburător, dimpotrivă, de mizeria naturii aceleia

generale și superioare, care este geniul sau, în poveste, Luceafărul.

Căci într-adevăr de aici trebuie pomit, de la Hyperion. Ce este Hyperion? Este *"hyper-ion"*, pe deasupra mergătorul, în greacă, cel ce nu este fixat într-o condiție individuală, ca noi toți, ci care trece peste destinele noastre – cum trec sensurile mari ale istoriei și omului – cu natura sa generală. Este așadar o natură generală, un duh, un *"suflet"*, ca orice astru pentru greci, dar un suflet ce acum n-are nici măcar generalitatea stabilă a celorlalți aștri, ci rătăcește ca o planetă (=stea rătăcitoare), în pura lui desprindere de orice. Basmul spune că îi e dată, o clipă, dorința de a se prinde în ceva; și tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde ființă aieva.

Dar există generaluri care prind ființă, adică iau chip individual, după cum există individualuri care se prind în ceva general, și atunci duc și ele la ființă. Acesta, într-adevăr, ar putea fi basmul ființei, sau modelul ei: un individual își dă determinații care se prind într-o natură generală; sau un general se determină, se specifică și se întrupează. Să dăm nume, atunci, dintr-o dată interpretării în ființă pe care o poate sugera, pe linia celor de mai sus, Luceafărul: o natură generală, de o parte, își dă toate determinațiile ce îi sunt în putință; o natură individuală, de altă parte, o întâmpină cu determinațiile ei, cu chemarea și dăruirea ei de sine – dar determinațiile lor nu se întâlnesc și modelul ființei nu se împlinește. Sau, în termenii modulațiilor românești ale ființei: un Va fi fiind, în legănarea sa din lumea generalului și un Ar fi să fie, în legănarea sa din lumea individualului, își întind mâna – dar mâinile lor nu se prind.

Ceea ce e izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedește a fi senină, și va rămâne așa tot timpul. Este o simplă și prea frumoasă țăță, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărătești, și așa cum stă în candoarea ei să privescă, seara, la fereastră, ivirea Luceafărului, sau cum îi vede, ori mai degrabă îi simte, noaptea lumina, *"Pe ochii mari, bătând închiși, / Pe fața ei întoarsă"*, ea este cuprinsă de dor.

Dar și în veghe, și în vis, ea este senină, pe când el nu este.

*Ea îl privea cu un suris,*

*El tremura-n oglindă...*

Zbuciumul nu este al ei, este al făpturii de lumină. Prima, îngropată cum este în întunericul și somnul naturii ei individuale, simte limpede că nu poate ieși din condiția ei; dar vrea să și-o transfigureze. Atâta tot poate cere generalului făptura individuală cât cere și fata: să-i lumineze viața. E ca și cum, de la început, poemul ar trece răspunderea întâlnirii celei bune pe seama generalului. Ce pot face bietele făpturi individuale decât să se deschidă către el, întru el? Este lötul naturilor generale așa cum este cel al sensurilor generale (de care geniul singur știe) să se mlădieze, prin chemarea oamenilor, în așa fel încât să le poată transfigura viețile. Ceea ce descrie de acum înainte poetul sunt vicisitudinile prin care trece generalul spre a deveni realitate.

Întâia oară Luceafărul se întrupează din Cer și Mare, *"Un mort frumos cu ochii vii"*. A venit cu greu din sfera lui, mărturisește el, să urmeze chemarea pamântească și s-o ceară de mireasă pe fată. dar ea îl vede ca un *"inger"*, doar. Cum să poată merge ea pe căi îngerești? Și totuși, ea îl cheamă mai departe, în somnul ei pământesc, căci este în rostul făpturii individuale să-și caute legea, sensul, mirele. De aceea poetul singur spune: *"Ea trebui de el, în somn, / Aminte să-și aducă"*.

Atunci Luceafărul se zbuciumă să-și afle o nouă întrupare – așadar natura generală, sensul, legea își caută o altă înscriere în real – și apare *"trist și gânditor"*, cu greu iarăși, spre a spune ființei pământești că s-a întrupat de astă dată din Soare și Noapte, în gândul de a o lua cu el. Iar aceea, fascinată și acum, dar stăpână pe sine, nu-l mai vede ca un inger, ci ca un demon (poate pentru că are o parte de *"noapte"* în el). Ea îl chemase, e drept, dar nu-i înțelege chemarea-răspuns: *"Deși vorbești pe înțeles, / Eu n-ți pot pricepe"*. Făpturii individuale nu-i este dat să înțeleagă orice chemare a generalului, ci doar pe aceea pe care o poate prelua așa cum este ea, cu individualul ei cu tot.

Acum luminile se despart, până la contrastul cel mai crud, până la incredibila opoziție dintre *"ușurătatea"* umană și *"gravitatea"* cosmică. Eminescu a avut curajul să opună poetic aceste două tablouri. Individualul rămas singur, fără asistența legii, cade în imediat, până la trivialitate aproape. Apare Cătălin, băiat din flori și de pripas, o făptură de tină și de rând, cum era și copilandrul care în *"Prometeu"*–ul lui Goethe lovea cu biciușca în scaieți, și care nu știe despre dragoste (despre împlinire,



transfigurare) mai mult decât îl învață vulgaritatea adolescenței. Până și fata cade în vulgaritate, spunând ca orice fetișcană: *"du-te de-ți vezi de treabă...dă-mi pace"*. Dar tocmai în clipa când cade în ușurătatea vieții de rând – *"Mai nu vrea, mai se lasă"* – ceva vine să-i reînnoibeleze ființa: gândul Luceafărului. La îndemnul lui Cătălin (*"Când fața mea se pleacă în jos/În sus rămâi cu fața"*), ea răspunde cu dorul pe care i l-a deșteptat Luceafărul ce

*Pătrunde trist cu raze reci  
Din lumea ce-l desparte...  
În veci îl voi iubi și-n veci  
Va rămânea departe...*

Dintr-o dată, cu evocarea lui, tabloul lumii se schimbă, ivindu-se un cu totul alt scenariu. În contrast cu lumea banal și chiar trivial idilică a unor copilandri, bătaia de aripă a fetei aduce o lume de esențe. Dar ce vii, ce originare, *"ca-n ziua cea dintâi"*, sunt esențele, sub pana poetului! Nu poți asemui călătoria Luceafărului spre Demiurgul-Părinte decât cu aceea a lui Faust către Mume, în actul I din partea a doua; și dacă asemuirea trebuie făcută și poeticeste, vom spune fără sfială că pustiul invocat de Goethe, ca țintă a lui Faust, pălește cu adevărat pe lângă cel al eroului lui Eminescu:

*Nu e nimic și totuși e  
O sete care-l soarbe,  
E un adânc asemenea  
Uitării celei oarbe.*

Ce-i poate cere Luceafărul marelui Părinte? În timp ce Faust cerea Mumelor imaginea Elenei, adică o esență, eroul lui Eminescu vrea existență, cu haosul ei, cu repaosul ei (*"Mi-e sete de repaos"*), așadar cu răposarea întru ea. Aici, în precipitarea lui, el trădează basmul ființei sau modelul ei, așa cum Faust cu precipitarea lui trăda idealul de răbdătoare supunere la obiect al cunoașterii oricărui învățat adevărat. Căci ființa nu înseamnă îngroparea și moartea

generalului în lumea celor trecătoare, ci împlinirea acestora întru și prin general, chiar dacă ele vor fi trecătoare și generalul va rămâne, în felul lui, etern. Numai că Luceafărul cere, ca și Faust, să devină *altceva* decât făptură de ordin general (decât geniu), iar blestemul lumii lipsite de marile ei rânduiri, când acestea, prin reprezentanții lor, geniile, nu pot fi mlădiate pe măsura puținătății ei, este că ea rămâne o lume a oarbei devenirii, care e simpla devenire întru devenire.

Aceasta îi și spune acum Luceafărului demiurgul, Părintele, care știe mai bine decât el cum anume, prin ce cumpănire între general și individual este cu puțință ființă adevărată. Îi spune, anume, că lumea în care el vrea să se cufunde este o oarbă devenire întru devenire, tocmai: *"Dar piară oamenii cu toți/S-ar naște iară oameni"*. *"Când valuri află un mormânt/Răsar în urmă valuri"*. *"Un soare de s-ar stinge-n cer/S-aprinde iarăși soare"*. *"Căci toți se nasc spre a muri/Și mor spre a se naște"*. Nu-i este limpede lui Hyperion?

Firește, dacă el ar cere să fie nu un altul, ci într-altfel ce este el, atunci da, ființa s-ar ivi pe lume, din buna întâlnire a generalului cu individualul; sau lumea aceasta de jos, fără de care nu încape totuși viață, s-ar înființa cu adevărat. Căci *"tu-ii spune Părintele-Hyperion rămâi/Oriunde ai apune"*. El este o natură generală și nu poate rămâne decât așa, chiar apunând.

Dar poate fi natură generală în multe feluri, și tot Părintele o apune. Poate fi ca înțelepciune (*"Să-ți dau înțelepciune?"*), și atunci cununia cu lumea pământului este cu puțință; poate fi natură generală ca izvor de artă și magie a ei, întocmai lui Orfeu (*"Vrei să dau glas acestei guri?"*); poate, rămânând ce este, să fie lege stăpânitoare și bine rânduitoare a lumii (*"Vrei poate-n faptă să arăți/-Dreptate și tărie!"*); poate, în sfârșit, fi și Atotbiruitor pământesc (*"Îți dau catarg lângă catarg"*), firește spre a potoli și nu spre a nu stârni și mai rău nebunia războinică a lumii. Câte nu poate fi natura generală, în haosul lumii, scoțând lumea tocmai din haos? așa s-ar putea ajunge, din devenire întru devenire, la devenirea întru ființă.

Ce extraordinară lecție îi dă astfel Părintele cel mare

Luceafărului. El nu-i spune: *"noi suntem sortiți să rămânem nemuritori și reci"*. Dimpotrivă, îi dă nenumărate chei pentru a ieși din letargia (=uitare de acțiune) eternității. Dar Luceafărul de aici este un Cătălin al Cerului, sau poate un Faust exasperat, care s-ar mulțumi cu o singură clipă de fericire. El ar fi gata să se prefacă-întocmai îngerilor acelora dintr-altă legendă de-a noastră, ce n-au mai voit să plece de pe Pământ-în simplul licurici, numai să aibă *"o oră de iubire"*. Iar pentru că Părintele îl cunoaște, el îl îndeamnă să se uite în jos.

La prima vedere, ai spune că acolo jos se întâmplă ceva demn de revolta Luceafărului. Dar dimpotrivă, acolo se întâmplă, sub pământească vinovăție, ceva încântător: cei doi stau împreună, *"sub șirul lung de mândri tei"*, și Cătălin, ușuraticul, nevrednicul și netrebnicul de seducător adolescent, este cuprins și el de poezie, transfigurat parcă de lumina din sufletul fetei, ce reflectă lumina Luceafărului:

*Cu farmecul luminii reci  
Gândirile străbate-mi,  
Reversă liniște de veci  
Pe noaptea mea de patemi.*

spune el, zănaticul, dianaticul (de la Diana, cum sugerează Hașdeu). Cum de nu vede Luceafărul lucrarea ce a și început să facă pe pământ, înfrumusețând viața celor de aici?

Dar ce este încă cuceritor, și ce nu înțelege exasperatul Luceafăr-Faust, este că fata, căreia iubitul *"Abia un braț pe gât i-a pus/Și ea l-a prins în brațe"*, fata aceasta din lut și spumă, îmbătată de noapte, de tinerețe și de iubire, dintr-o dată, la vederea Luceafărului, se regăsește în noblețea ei umană, și exclamă, în brațele iubitului ei chiar: *"Cobori în jos Luceafăr blând..."*

Așadar iubirea ei pământească nu-i mai înseamnă nimic; făptura individuală vrea iubirea cealaltă. Iar acum, ea nu-i mai spune Luceafărului: *"Și viața-mi luminează!"*, ca în două rânduri mai înainte, când îl chemase, ci îi spune: *"Norocu-mi luminează!"* Ea,

ca orice făptură individuală, stă sub semnul norocului, al întâmplării, al contingenței. Natura generală, singură, ar aduce necesitatea. Dar sub care necesitate să se rânduiască făptura de jos? pe care s-o invoce? mireasa cărei legi să fie?

Deschiderii acesteia, atât de curate în întinarea ei chiar, Luceafărul îi răspunde cu orbirea din el, pe care nu i-o risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecția lui. Și el exclamă: *"Ce-ți pasă ție chip de lut/Dac-oi fi eu sau altul"*. Dar tocmai asta îi ceruse fata, să-i lumineze norocul, contingența, și să-i spună dacă el este cu adevărat marele așteptat, ori altul; să-i spună care e sensul ei de iubire necesar. Căci nu te poți gândi, când Luceafărul declară: *"eu ori altul"*, cum că vrea să spună: *"eu ori Cătălin"*. Este absurd să crezi, oricât l-ai socoti un Cătălin al Cerului, că el ar putea să se pună în cumpănă cu un nechemat de jos, pe care de altfel fata îl și pierduse, în puținătatea lui, sub șirul lung de tei. *"Eu ori altul"* nu poate fi decât: o natură generală ori alta, un sens general ori altul, o lege ori alta.

Lumea necesității și lumea contingenței nu s-au întâlnit. Dar s-au căutat. Și dacă Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi *"nemuritor și rece"*, lumea aceea de jos a învățat cu adevărat să-și ridice privirile către el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul său cel strâmt, în care doar norocul și petrece.

Acum, abia, lămurirea dată de poet însuși, asupra sensului alegoric pus în joc de el, își capătă explicația, poate. Soarta Luceafărului este soarta geniului, spune Eminescu; nu poate fericii pe nimeni și nu poate fi fericit. Dar geniul, pentru el, nu reprezintă o simplă hipertrofie a eului, cum vroia uneori veacul al XIX-lea, în viziunea lui psihologistă de rând; ci reprezintă acel eu care a aflat că *"este în noi ceva mai adânc decât noi înșine"*, așadar eul care și-a găsit sinele. Geniul este cel ce știe despre sensurile generale ale sinelui, despre legi și necesitate. Dacă geniul seamănă cu Luceafărul, este fiindcă poartă în el generalul, la care vrea să *"ridice"* lumea norocului. Să coboare el în această lume nu poate, chiar dacă o clipă ar dori-o. Să ridice de-a dreptul individualul la ordine, la lege,



la general (s-o facă astru pe Cătălina), nu îi este dat. Nefericirea geniului este aşadar de ordin *ontologic* şi ea. Căci geniul ştie de fiinţă, în timp ce omul de rând nu ştie. Lumea ar trebui să prindă fiinţă, prin geniu, dar rămâne una a contingenţei.

Şi totuşi, trecerea geniului prin lume, ca şi trecerea lui Hyperion - pe-deasupra-mergătorul - lasă în urmă-i o dără de lumină şi un zvon al ordinii. Trecerea lui Eminescu prin lumea noastră, ce extraordinară ordine a adus ea, câtă *fiinţă* n-a instituit, cu toată nefericirea şi dezordinea din el! Dacă astăzi fiinţa românească ţine, este într-o măsură, poate încă nedeplin lămurită, dar sigură, pentru că a trecut un Eminescu prin lumea ei.

Iată, aşadar, că se întâmplă totuşi ceva deosebit în lumea de jos, pe care geniul n-a putut-o salva în felul cum vroia el. Ba chiar se întâmplă ceva de necrezut: lumea aceasta de jos vine *ea* să salveze geniul, aşa cum pe Faust îl mântuia, nu credinţa sau isprava sa ştiinţifică şi lumească, ci îndurarea lui Gretchen.

La capătul poemului eminescian, un nelămurit sentiment de armonie îţi rămâne, în ciuda dizarmoniei dintre cele două ordini, cea a generalului şi cea a individualului. De ce armonie? Pentru că, în timp ce ordinea generalului a fost tot timpul încrâncenată şi zbuciumată, ordinea sau dezordinea individualului şi pământescului au stat cu seninătate - în termenii ontologici menţionaţi am spune: cu bunătatea lui "*a fi întru*" - sub semnul deschiderii, al dăruirii de sine şi al transfigurării.

Fireşte Cătălin, sumar cum este, rămâne senin pentru că nu ştie. Dar fata *ştie*, şi este senină încă. Luceafărul este nefericit, dar pe ea nu a făcut-o nefericită, cum crede Eminescu despre geniu. Fără să vrea, poate, el a creat în fata de aici un splendid exemplar de feminitate. Ea nu stă sub judecata şi prejudecata societăţii, ca Gretechen, care întreabă pe Faust dacă crede în Dumnezeu, gândindu-se la Dumnezeu cumuniilor.

Este o Gretchen fără crisparea acesteia, o natură liberă de orice strânsoare, dintr-o dată deasupra erosului, pe care nu-l cunoaşte, dar nici nu-l refuză. Dacă ar fi avut un copil, ca Gretchen, nu l-ar fi aruncat în fântână. Ea greşeşte, dar aspiră mai

departe. Şi aşteaptă în continuare, ca tot ce este individual, să se ivească mirele, fie şi nemuritor - dar nu rece.

Am făcut o primă ilustrare a modelului ontologic cu **Luceafărul** lui Eminescu. Ceea ce ni se pare câştigat cu această ilustrare - chiar dacă ea n-ar putea să-şi facă loc printre interpretările valabile ale poemului eminescian - este lecţia pe care am căpătat-o de la poet pentru modelul nostru ontologic şi îmbogăţirea acestuia printr-un aspect pe care la început nu-l puteam bănui: vicisitudinile termenului superior din model, generalul.

Vicisitudinile realităţilor individuale, prea pământeşti cum sunt cel mai adesea, ies la iveală de la început. Dacă modelul fiinţei se afirmă, în primul moment, pomindu-se de la un individual ce-şi dădea determinării, susceptibile de a fi captate ori nu într-un general, atunci era lucru firesc - atât în principiu cât şi prin exemplele din natură sau istorie - că determinările individualului pot foarte bine să nu atingă un general şi să nu fie strânse laolaltă de ordinea acestuia, rămânând o pură răspândire şi în definitiv, o destrămare de sine a individualului, dacă nu cu adevărat un rebut de fiinţă, cum aminteam.

Acum însă, cu **Luceafărul**, ne-a ieşit înainte - cu sau fără voia poetului, care în definitiv refăcea doar artistic un basm al poporului nostru - o situaţie ontologică neaşteptată, de natură să arate câtă viaţă şi diversitate sunt în structura modelului, ce surprinzătoare simetrie launtrică posedă el, în cumpănirea mişcătoare a individualului prin determinării, şi câtă îndreptăţire aveam să nu ne sprijinim pe schema rigidă obţinută, ci să căutăm, aşa cum ne îndeamnă limba românească, ce este sinea lucrurilor, respectiv ce este în sinea unui model ca acesta.

**Luceafărul** a venit, aşadar, să arate care sunt vicisitudinile generalului, în modelul schiţat pe temeiul sentimentului românesc al fiinţei. Ai putea crede că generalul este o simplă idee a omului, sau mai larg dar mai vag un simplu ideal, care se realizează sau nu. Dar aşa cum găseam, pentru vicisitudinile individualului, exemple în realul obiectiv şi al naturii cu protenoidale care nu deveneau proteine,

cu varietățile ce nu pot deveni specii, deci nu se pot ridica la general, sau cu vorbirele ce nu devin limbi, la fel găsim acum, răsturnat, generaluri perfect străine de ideea omului, care parcă preființează în lucruri și care nu reușesc să prindă ființa întrupându-se în vreo situație individuală.

Într-adevăr, putem limpede vedea că, sânul naturii desprinse de om, subzistă, trebuie să subziste într-un fel (dar cum?) legi care nu și-au găsit aplicația și poate nu și-o vor găsi niciodată, așa cum Luceafărul nu-și găsea întruchiparea potrivită și trebuia să rămână nemuritor și rece.

Cu surprindere, sau chiar cu uluire dacă reflectăm mai adânc, constatăm că apar pe lume, în unele ceasuri critice, realități noi, desăvârșit structurate și definite, care deci nu pot fi simple improvizatii ale naturii. Este suficient să fie câteva zile de ploaie, la propriu, pentru ca tot felul de insecte, inexistente până atunci în biosferă, să-și facă ivirea; și în chip firesc îți pui întrebarea dacă, sub un regim atmosferic sau geologic ușor schimbat (ceea ce oricând este posibil) nu ar apărea cu totul altă biosferă. La fel este în ordinea culturii sau a spiritului.

Întorcându-se la poemul lui Eminescu, îți spui că, fără să vrea, poetul a dat expresie *acestei* situații în care se află o întreagă lume de generaluri, gata să irumpă în realitate, iar nu leneșe, ca posibilele nefolosite de divinitatea lui Leibniz după ce își făcuse lumea ei drept cea mai bună dintre lumile posibile. Luceafărul din poem este doar un caz general ce ar sta să prindă ființa, un caz aflat în rezervația de generaluri a demiurgului. Fără să-și dea seama, îți spui, Eminescu a dat expresie unei situații care devine izbitoare, atunci când este înregistrată.

Totuși, a făcut-o Eminescu chiar fără să-și dea seama? Să admitem că așa este în cazul *Luceafărului*, pe care l-a luat după un basm. Dar basmul însuși este unul românesc, și alegerea lui Eminescu nu e întâmplătoare. Dealtfel, de ce am căuta motive indirecte de apropiere? Există un motiv direct: tema generalurilor de tipul *Luceafărului*, care nu reușesc, sau alteori reușesc să "*pătrundă*" în real și să "*institue*" astfel ființa deplină pe linia modelului, este o

temă perfect eminesciană. Va fi într-adevăr tema arheilor, pe care tocmai el avea s-o pună în lumină.

Ne va fi suficient să împletim ideea eroului din *Luceafărul* cu ideea arheilor, spre a arăta cât de eminesciană este problema vicisitudinilor generalului, cât de potrivită este alegerea basmului și, în cele din urmă, cât de românesc este totul, basm, poem eminescian, arheu și – dacă putem duce lucrurile până la capăt – modelul ontologic schițat.

La acest model ne întoarcem acum, după ce l-am văzut descumpănit, la început, de zbuciumul individualului de a nu-și putea obține ființa printr-o bună "*întâlnire*" cu generalul, apoi în *Luceafărul* de zbuciumul generalului de a nu "*obține*" nici el ființa, printr-o bună "*întâlnire*" cu individualul, spre a găsi modelul, în cumpătul și echilibrul lui, dar nu fără un tremur nici acum, cu uimitorul basm românesc, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*.

### Sentimentul românesc al ființei

Ed. Eminescu – 1978 (p.86 – 113)

### Întru<sup>26</sup>

Un termen care i-a lipsit lui Hegel. Întru înseamnă și *în* spre și *în* ; așadar, spune *nici înăuntru*, *nici în afară*, și una, și alta; este un fel de *a nu fi*, înțeles ca un *a fi în*; sau, mai degrabă, un *a fi în*, înțeles ca un *a deveni în*. Ca atare el indică deopotrivă faptul de *a sta* și de *a se mișca* în, o odihnă care e și neodihnă, după cum exprimă o *deschidere* către o lume *închisă*, măcar determinată, ori, sub un alt unghi, o *căutare* în sânul a ceva *dinainte* găsit.

Dacă "*rostire*" dă caracterul de rânduială al ființei, "*întru*" indică pătrunderea în ea. Către ființă nu mergi ca și cum ar fi ceva străin și exterior, căci ființa înseamnă tot ce este mai apropiat lucrurilor. Totuși către ființă mergi și devii, așa cum merge și devine totul, fiind

<sup>26</sup>De la adv. latin intro = înăuntru, devenit prepoziție în limbile romanice



în același timp în ea. Situația aceasta în condițiile ei extreme (a fi în, ca un a nu fi încă în) o exprimă contradicțiile puse în joc de "între" – și poate numi prepoziția aceasta, în folosința ei românească.

Nod de contradicții, vocabulă dialectică de primordin, "între" a putut însemna cândva totuși, în sensibilitatea românească, o pomire către mare odihnă ("între tine, Doamne"), pe când el este făcut să exprime neodihna însăși. Termenul nu i-a lipsit numai lui Hegel; i-a lipsit și neodihnitului Pascal: acel "nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit" se exprimă din plin cu: căutare *între* ceva. Iar vorba lui Pascal, cu sens religios la el, a devenit între timp, cu știința nouă, adânc semnificativă pentru orice cunoaștere și căutare: știința caută astăzi, nu orbește, în neștiutul lumii, ci în ceea ce deține dinainte, într-un fel. Știm ceea ce căutăm și găsim ce prevedem, până la un punct. Dar aceasta înseamnă că actul de cunoaștere este *între* ceva, așa cum și existența este *între* ceva. Tot ce e valabil, în existență și cunoaștere, se petrece în cerc. Iar gândul este mișcarea închisă cea mai vastă, cuprinzătoare de oricâte lumi și timpuri, o mișcare *între* sine.

Prepoziția aceasta arhaizantă, în care țin laolaltă atâtea momente, trimite dintr-o dată la un concept foarte modern, în definitiv: la cel de câmp. Folosințele diferite ale prepoziției, pe care filologul nu poate decât să le enumere nesistematizat, ne vor părea că se unifică în lumea ideii de câmp. (De altfel, și filologul o simte aici, în *Dicționarul limbii române*, când spune că sensul precumpănitor, cel "local", este sensul din care derivă toate celelalte.) Există un câmp spațial, după cum există unul temporal, un câmp al cauzalității și unul al finalității, un câmp al relației și unul al modalității, există un câmp ontologic și unul logic, iar varietatea câmpurilor deschise de "între" va arăta suplețea speculativă a acestui termen. Dacă însă prin ideea de câmp vom înțelege folosința în limba noastră a lui *între* – invers, prin *între* și folosința lui vom putea pătrunde mai adânc în ideea de câmp.

Admirabilul *Dicționar al limbii române* (1934), întru care au trudit atâtea, dar care nu a fost și terminat, dă pentru "între" câteva coloane bogate în sugestii filosofice. "La origine, – începe articolul respectiv – *între* era mai precis decât în, arătând o mișcare sau o stare în interiorul unui loc sau în limitele unui interval de timp". Astfel, se zicea: "îl caut *între* casă".

Sau spusa: "între în gloată" părea deosebită de: "urmând să între *între* gloată" (amândouă din Codicele Voronețian), în cazul întâi *în* arătând numai locul, pe când în al doilea *între* indică și locul făcut în mijlocul mulțimii. Cu timpul însă *între* și *în* ar fi devenit sinonime. (La aromâni a învins *între* ca "tru", la noi în – precizează *Dicționarul*).

Filologul reține aici, firește, *tendința* vorbirii curente, în sânul căreia, în linii mari, *între* a fost înlocuit de *în*. Dar, independent de construcțiile în care *între* s-a păstrat din plin și astăzi (ca: *între* câțva, *între* tot, *între* nimic, *între* ceva), ca și în afara formelor arhaizante (a ieși *între* întâmpinarea cuiva, *între* mulți ani, *între* sine), este o întrebare dacă ne putem lipsi de toate folosințele pe care le indică mai jos *Dicționarul*, și în orice caz de lecția lor filosofică, deci de folosințele *posibile*. Iar peste tot în aceste folosințe apare sensul privilegiat al prepoziției, de a pune în joc un adevărat câmp.

Să luăm exemplele pe care le dă *Dicționarul limbii române* pentru ceea ce numește sensul "local" (răspunzând la întrebarea unde? sau încotro?), adică sensul *spațial* de câmp. Nu peste tot exemplele vor arăta un loc, un spațiu fizic, dar peste tot va fi vorba de un câmp. În "*Lumina între întuneric lumină*", dintr-un text religios, pare limpede că întunericul e câmpul fizic în care se exercită lumina; dar când spui "*între singurătate să trăiască a hotărât*", cu exemplul următor, singurătatea nu mai dă neapărat un câmp fizic, rămânând totuși câmp spiritual de viață. Când Petru Maior spune: "*Înainte de a se așeza între împărăția romanilor*", el dă împărăției sens de cuprins spațial; dar cu o spusă ca: "*Între între bucuria Domnului tău*", înțelegi că bucuria este câmpul, orizontul în care pătrunzi, fără a fi locul la propriu.

Chiar și pentru loc, la propriu, "între" reușește să aducă o transfigurare. Un cronicar spune frumos: "*Fost-au biserișă de lemn între acel delușel*". *Dicționarul* comentează: e vorba de spațiul înăuntrul căruia se întâmplă sau între cineva sau ceva, spațiu care în mod normal ar reprezenta mai degrabă ideea de suprafață. Dar dacă "între" are o justificare aici, este tocmai de a crea el altă spațialitate. Delușelul nu e doar suprafața pe care se așează o bisericuță; devine un cuprins, un orizont, un receptacol pentru zidire. Pe acel delușel, ar lăsa ridicătura de pământ ca o ridicătură; *între* o răstoarnă și o preface într-un vas deschis către cer.

De aici îndreptarea pe care trebuie s-o facem celor de mai sus. "Întru" nu descrie obișnuit intrarea într-un câmp spațial gata dat, cum părea în cazul întinericului sau al împărăției romanilor. Mai degrabă întru creează el un câmp, cu liniile lui de forță, și acest sens apare limpede la alte folosințe ale sale decât cea "locală". Iar în timp ce aici, în local, câte o expresie ca: "Tu mă îndreaptă într-a ta cărare", sugerează că ordinea cărării este totuși câmpul gata dat la care vrei să ajungi, întru fiind un simplu înspre, în schimb câte o folosință pe care filologii o dau tot drept "locală", ca în expresia "întru atâta", arată că prepoziția e cea care deschide orizontul.

Să luăm de pildă sensul calificat drept instrumental, din: "Te-ai arătat întru mult ajutoriu". Există, firește, un orizont al ajutorului; dar întru și-a tăiat câmpul său în el, și de acesta e vorba. În folosirea temporală din "într-acel ceas" sau "întru târziu", câmpul viu tăiat în cel mort al ceasului ori târziului este lămurit. Când Negruzzi spune, fermecător: "Adormim întru cetirea vreunui romanț nou", întru își ia cât îi trebuie din cetirea, ca și fără de capăt, a romanțului.

E interesant că *Dicționarul* ne spune cum că sensurile instrumentale și temporale, ca de altfel toate cele ce vor urma, s-au dezvoltat din cel local, înțelegând în fapt că toate creează un câmp, cum arătam. Acum ni se va spune că din sensul local și durativ s-ar obține o nuanță cauzală, ca în: "Mai mult într-un năcaz" (Sadoveanu) ori: "Își frângea mâinile întru deznădăjduire" (Drăghici). Dar e greu de înțeles cum localul, fie și împletit cu durativul, ar da cauzalul; pe când câmpul cauzal al necazului sau al deznădăjduirii își apare, în chip evident, drept sugestia pe care o aduce aci, similar cu circumstanțele de loc, instrument și timp, prepoziția întru.

Iar câmpurile create de întru nu se încheie cu aceste circumstanțe. (Poate că însăși ideea gramaticală de circumstanță ar avea ceva de câștigat de la o interpretare pe linia "câmpului".) Există o folosință a lui întru în sens final: "Întru întâmpinare", pe care o poți înlocui cu în doar dacă spui: ies în întâmpinarea cuiva, dar nu o mai poți înlocui când ai a spune: mă pregătesc întru întâmpinarea cuiva, adică în orizontul pe care l-a creat sosirea așteptată a aceluia. Există un alt sens, de echivalență, ca în "întru mărturie", pentru "în loc de mărturie"; dar orice vorbitor de limbă română simte că întru spune mai mult decât drept mărturie: spune și în

chip de, în sens de, în spirit de mărturie, spre mărturie. Există un sens de măsură – întru puțin, întrucâtva –, unde te întrebi dacă e vorba cu adevărat de măsură sau tocmai de marginile câmpului de puținătate deschis.

Încă mai semnificativ este sensul relativ al lui întru, despre care *Dicționarul limbii române* iarăși spune că ar deriva din cel locativ și durativ. Exemplele ce ni se dau aci: "iaste bogat întru milă" (Varlaam) sau: "celui întru ființa sa nemărginit" (Eminescu) dezminț în realitate orice orizont spațial sau temporal, și totuși aduc: unul, un admirabil orizont spiritual (bogăție întru milă), celălalt, unul metafizic (a fi nemărginit întru ființă). Și la fel de semnificativ este sensul modal, despre care ni se spune că ar izvorî din cel local și cel instrumental laolaltă: întru cântări (cântând), întru a lor limbă (*Biblia*, 1688), întru întristare, într-adevăr, într-o doară. Nu există, în fapt, spațiu al cântării, al limbii, al întristării ori al adevărului, după cum ele pot să nu aibă neapărat caracter instrumental, dar îți poți deschide un câmp al lor și poți fi în modalitatea aceluia câmp. Iar faptul că nu e vorba de câmpul lucrului, ci de cel deschis, de întru în lucru, îl arată izbitor ultimul exemplu. Căci dacă există o cântare și un adevăr, nu există o "doară". Și totuși, limba noastră spune întru o doară, ca și cum întru ar fi de ajuns spre a păstra, în ființa și câmpul lui, cuvântul prăbușit în uitare.

Fără de această bogăție, s-ar părea că trebuie spus din nou: e vorba mai mult de folosința arhaizantă a lui întru. Totuși, *Dicționarul limbii române literare contemporane* (1956) regăsește majoritatea acestor sensuri în folosință încă vie. Chiar după acest dicționar, întru e departe de a fi devenit sinonim cu în, cum părea să conchidă *Dicționarul* din 1934, și în orice caz își păstrează – e drept mai mult în locuțiuni decât izolat – virtutea sa dialectică de a face să înălaț laolaltă sensuri contradictorii. *Dicționarul* cel nou consemnează chiar un sens în plus, ce ne va părea de tot preț: cu verbe ce înseamnă "a se preface", întru introduce complementul indirect ce arată obiectul prefacerii ("se preface într-un palat").

Expunerea dicționarilor nu a venit numai să confirme și să lărgască impresia din primul moment, că ne aflăm în fața unei vocabule filosofice de prim-ordin, dar ne-a dat și măsura supleții ei. Se întâmplă, desigur, ca și alte prepozițiuni să capete cu timpul o folosință variată, totuși cele ale lui "întru" rămân impresionante. De la sensul sau sensurile



locale – cele fundamentale, în cadrul cărora e vorba de a fi în, dar și de a lucra în, a se desfășura în, trecându-se apoi la: a pătrunde în, a se așeza în, a se așeza pe, a tinde către, a izvorî din, a se limita la –, s-a ajuns la sensuri instrumentale, temporale, cauzale, finale, relative, modale, ba chiar la sensuri de echivalență, măsură și raportare analogică.

Aproape întreg universul circumstanțelor se lasă prefigurat aici, în așa fel încât tot ce spui cu *"între"* are statormic un rest. Dacă logica matematică, teoria mulțimilor sau o axiomatică gen Hilbert s-ar aventura să formalizeze pe *"între"*, ar eșua, sau atunci ar strivi o făptură atât de vie ca particula aceasta. Dat tocmai de aceea ea devine un termen neprețuit pentru filosofia speculativă, care nu încearcă să prindă sensul prepoziției în logica închisă a unei definiții, ci îl cuprinde în logica deschisă a câmpului.

În fapt, între nu e decât o prepoziție, ceva, așadar, care ar exprima o situație simplă, direct accesibilă și reprezentabilă. Când un copil învață deosebirea dintre o prepoziție și o conjuncție, i se oferă o cheie ce operează automat: o conjuncție nu are sens lângă pronumele personal, pe când prepoziția, da. Nu poți spune: și mine, sau mine, dar poți perfect spune: cu mine, fără mine, de la mine, în mine, spre mine. Totuși ce spui cu: între mine?

În timp ce toate prepozițiile, chiar și cele formate din adverbe, spun ceva simplu, între exprimă ceva complex. Dintr-o dată cu el depășești o situație gramaticală, intrând într-una speculativă. *Relația pe care o creează între este de intricație*; de încifrare, ar fi spus Eminescu.

Este, de pildă, încifrarea într-o structură (între o structură): un element, sau mai bine un moment al structurii, nu este în ea, este între ea. Sau încifrarea se petrece în sânul unui sistem: un moment al unui sistem dinamic (cum sunt concepute și executate sistemele cibernetice de astăzi) nu este în el, este între el, adică între întregul prin care se fac autoreglarea, controlul și comanda, sau între care operează conexiunea inversă. Prin complexitatea pe care o pune în joc, apare și de astă dată în arhaizantul *"între"*.

Și nu numai ceva modern, ci și ceva creator, pe plan de gândire. Dacă între poate fi pus în joc – și numai el – la toate unitățile complexe (mecanice, organice, spirituale), el trimite parcă, pe alte două planuri, la noi sugestii, de același ordin de complexitate: pe plan logic și pe plan ontologic.

Pe plan logic, între îți poate sugera faptul că formele logice, nu procesele și conexiunile sunt materia de început a logicii, ci *câmpul logic*. Reflexiunea logică începe, în definitiv, cu formalizarea reflexiunii obișnuite, care se trezește la viață când vede că un lucru ori un proces stă sub o lege, ceva individual sub ceva general. A privi în formă cum se încifrează individualul în general, este demersul logic elementar, poate. Iar aceasta înseamnă: individualul nu este în general, sub general, cu general cu tot, ci între general. Cuplul logic alcătuit de individual și general, sau câmpul ce se creează astfel, este substanța vie a logicii, din care s-ar putea desprinde formele și procesele deductive. *"Între"* ar putea fi o promisiune de logică.

Dar cu siguranță este una de speculație ontologică. **Dicționarul** din 1956 cădea peste o temă superior filosofică: observația că între se împletește firesc cu vorbe ce înseamnă *"a se preface"* ar putea arăta că prepoziția aceasta are afinitate cu lumea devenirii, cu tot ce ține de trecerea și petrecerea firii. Prefacerea nu este numai în, ea e mai ales între ceva.

Dar e de ajuns că este *"între"* ceva, spre a vedea că între nu e un simplu termen al devenirii; că, într-un sens ultim, este unul al devenirii între ființă. Iar în clipa când gândești această nouă modalitate ontologică – nici devenire, nici ființă, ci amândouă, dar cu una orientată către cealaltă –, îți dai seama că afinitatea lui între cu dezordinea devenirii este cumpănită de afinitatea lui cu ordinea ființei; că se întâlnește în particula aceasta un sens în același timp deformat, transformator și formator.

Pe linia devenirii între ființă s-ar putea încheia o întreagă filosofie, care formal n-ar fi decât o explicitare a lui între.

Așa privit, între înseamnă mișcare închisă, cerc. Primul titlu formal al acestei particule este punerea în lumină a cercului, pe care pascalianul *"nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit"* îl proiectează pe primul plan al speculației filosofice.

Al doilea titlu formal al lui între este că, în sânul mișcării închise, el poartă totuși ceva deschis: *orientarea*. Termenii pe care-i leagă nu-și sunt indiferenți, nici echipolenți: unul e orientat spre celălalt. În sânul

cercului (al *"ondulatorului"*, s-ar putea spune), se păstrează o formă de linearitate.

Al treilea câștig formal adus de între este de a pune în lumină un

spațiu în care, întocmai unui orizont, este mișcător. De fapt, e în joc o spațialitate, iar nu un spațiu, care învăluie dinafară. Dacă ar sta sub o categorie, "între" n-ar putea sta decât sub limitația ce nu limitează, categoria uitată din tabla kantiană.

Așadar: în *conținut*, "între" poartă cu el contradicțiile fundamentale ce se ivesc în sânul ființei; în *mișcarea* lui, are ceva din demersul fundamental al gândirii și al câmpurilor ei deschizătoare de orizont logic. Iar *formal*, între reprezintă cercul, orientarea, orizontul mișcător, limitația ce nu limitează. Dacă n-ar fi decât o prepoziție, s-ar putea spune că între este un sistem de filosofie.

### *Cuvânt împreună despre rostirea românească*

Ed. Eminescu (p.27-34)

### **Emil Cioran**

#### *Comentarii asupra operei*



## Emil Cioran

### Prof.univ.dr. Romul Munteanu

Dintre toți gânditorii români din perioada interbelică, autorul care pune tineretului cele mai dificile probleme de înțelegere și interpretare este Emil Cioran. Eseurile sale, mai ales cele din perioada de început, au un grad extrem de redus de conceptualizare. Sensurile lor sunt difuze, modul de frazare este incantatoriu, dominantă lor fiind lirismul. Nucleele ideatice existente în aceste texte sunt puține și adeseori paradoxale. De aceea, lectura eseurilor lui Emil Cioran poate funcționa uneori în gol de sens, doar ca o comunicare afectivă, muzicală, care trece din text în conștiința cititorului fără nici o mediere critică.

Accentele de melancolie și tristețe din eseurile lui Emil Cioran, ca și teribilismul său juvenil, foarte pregnant în **Pe culmile disperării** (1934), constituie pentru tineri sursa de atracție care nu au în mod imperios o motivație ideatică. Așa l-am citit și eu pe Emil Cioran în anii tinereții, mai cu seamă în serile încărcate de melancolie. Și trebuie să mărturisesc că lectura scrierilor sale de debut avea asupra mea un efect de alinare, pe care n-am putut să mi-l explic rațional niciodată.

Pentru a depăși stadiul acestei lecturi difuze, incantatorii, vom încerca să colectăm din opera sa nucleele ideatice care-i măresc înțelegerea. Vom citi astfel fiecare carte printr-o continuă raportare la alte opere cu un grad mai mare de inteligibilitate. În acest fel, vom detecta unele idei clare sau semibasme prin lumina cărora vom interpreta reflecțiile sale șocante.

Dar pentru orientarea cititorilor, o scurtă schiță biografică.

\*  
\* \*

Emil Cioran s-a născut în 8 aprilie 1911 la Rășinari, lângă Sibiu. Era fiul preotului din Rășinari, Emilian Cioran. Și-a făcut studiile la Liceul Gheorghe Lazăr din Sibiu, începând din 1921. Din 1924, la Sibiu, unde s-a mutat întreaga sa familie. Studiile universitare le-a făcut la București (1928-1932), la Facultatea de litere și filozofie. În acea vreme, gândirea filozofică universitară era dominată, pe

de o parte, de psihologism (G.Rădulescu-Motru) și enciclopedism (P.P. Negulescu), pe de altă parte de o resurecție inovatoare a filozofilor mai tineri, în curs de afirmare, ca Nae Ionescu și Romulus Vulcănescu.

După terminarea studiilor cu o lucrare despre intuiționismul bergsonian, Emil Cioran s-a înscris la doctorat (1932) cu scopul de a obține o bursă de specializare în străinătate. După publicarea unor articole în periodicele vremii (**Gândirea**, **Calendarul**, **Vremea**), apare prima sa carte, **Pe culmile disperării** (1934), care pune în lumină o gândire stranie, puțin înțeleasă de contemporanii săi. La scurte intervale urmează alte scrieri, concepute în aceeași manieră. Menționăm **Cartea amăgirilor** (1936), **Schimbarea la față a României** (1936), **Lacrimi și sfinți** (1937), **Amurgul gândurilor** (1940).

Între anii 1933-1935 beneficiază de o bursă la Berlin. După revenirea în țară (1936) funcționează doar un an ca profesor de filozofie la **Liceul Andrei Șaguna** din Brașov. În 1945 se stabilește la Paris și începe să scrie în limba franceză. În capitala Franței, Emil Cioran a publicat numeroase opere care i-au adus o notorietate mondială.

\*  
\* \*

Opera lui Emil Cioran rămâne strâns legată de experiențele sale primordiale, petrecute în România. Acum ne vom ocupa cu precădere de scrierile sale în limba română.

Pornindu-se de la anumite sugestii desprinse din eseurile lui M.Eliade, Emil Cioran a fost situat în rândul generației din '26. Este adevărat că atunci autorul tristeților din **Pe culmile disperării** avea doar cinsprezece ani. Dar o generație se apreciază prin anii de formare și apartenență spirituală, ca și prin opera fiecărui autor integrat în această matrice de sensibilitate și gândire. Cred că anul 1926 trebuie luat doar ca un punct de reper. Când în 1927, M. Eliade făcea un bilanț al rezultatelor intelectualilor tineri, el scria următoarele: "În acel an 1927 nici un tânăr n-a năruit definitiv faima unui bătrân. În acel an 1927 nici un tânăr n-a dăruit țării cea dintâi bijuterie

din comorile sufletului nostru".<sup>27</sup>

Anno Domini era socotit de M.Eliade 1928. "Iată anul nostru, iată țarina ce aștepta sămânța sufletului nostru, iată sfânta matrice în care vor rodi năzuințele, darurile, elanurile cetelor noastre".<sup>28</sup> Din componența acestei generații făceau parte Petre Comarnescu, Mihail Sebastian, Romulus Vulcănescu, Haig Acterian, Eugen Ionescu, C. Noica la care se va adăuga mai târziu Emil Cioran. Liantul între acești tineri l-a dat năzuința spre autenticitate, trăirea intensivă, confesiunea sinceră, dorința de purificare, acceptarea iraționalului în existență, trăirea afectivă a concretului și luminarea lui lucidă. Era o perioadă de expansiune a idealismului, a hipertrofiei cului în dauna universalului, dar nu și inflamării unui spirit tineresc demolator, în raport cu generațiile anterioare. Autenticitatea, privită ca un spirit coagulant al tinerei generații, era văzută de M.Eliade ca o "tehnică a realului, o reacțiune împotriva schemelor abstracte (romantice sau pozitivistice), împotriva automatismelor psihologice".<sup>29</sup>

Apartenența la generații se configura, adeseori, și ca un mod spiritual de despărțire de cei vârstnici, atitudine exprimată de M. Eliade cu blândețe, dar de Emil Cioran cu o vădită violență. Într-un articol al lui Emil Cioran, **Crima bătrânilor** (Vremea, 1937), tânărul intelectual sibian îl apăra pe confratele mai vârstnic (M. Eliade), în pericol de-a fi înlăturat de la universitate pentru pomografie, declarând un război deschis împotriva gerontocrației. El se prelungește și în **Imperativul discontinuității** (1937). "Bătrânii să blesteme istoria, iar nu pe noi, dacă nu mai pot gusta în tihnă deliciile suspecte ale bătrâneții. Se întâmplă însă că nouă ne face plăcere acest curs al soartei, că nu scăpăm nici o ocazie să ne punem de acord cu el, că l-am vrea implacabil și hotărât. Meritul nostru nu întrece această aderență afectivă. Că bătrânii se agită

pe posturi pierdute, iată un adevăr care în curând va deveni o banalitate".<sup>30</sup>

Dar prăpastia dintre bătrâni și tineri nu era doar una spirituală. Ea căpătase și o motivație politică. Domici să schimbe mai repede cursul vieții istorice din România, saturați de spectrul democrației din acea vreme, devenită tot mai neputincioasă, influențați de mișcările de dreapta din Italia și Germania, mulți tineri din generația lui M.Eliade au aderat la mișcarea legionară. Atitudinea ostilă a lui Emil Cioran față de democrație nu poate fi explicată decât pe această cale. "Căci de la război încoace, democrația în care s-au scaldat cu toții ne-a dat un exemplu atât de demoralizant, încât orice mijloace pentru a o distruge îmi par legitime".<sup>31</sup> Spiritul radical, manifestat de Emil Cioran în acea vreme, merge mai departe, înscriindu-se într-o retorică a excesului demolator și aberant. "Pun la îndoială naționalismul generației vechi, iar în ultima mea sinceritate o acuz de trădare".<sup>32</sup>

Generația lui Emil Cioran manifesta în același timp evidente nemulțumiri față de gândirea raționalistă. Fenomenul acesta era, desigur, mai larg, având o largă extensie europeană. Odată cu simpatia pentru filozofia romantică-pesimistă, profesată de gânditorul german A. Schopenhauer, ca și față de nihilismul lui F. Nietzsche, spre influența filozofiei bergsoniene, bazată pe intuiționism, ca și interesul pentru problemele inconștientului, suscitade de psihanaliza lui Freud și ideile lui N. Hartmann și Max Scheler. Operele acestora îi erau familiare lui Emil Cioran, la ele adăugându-se reflecțiile danezului Kirkegaard despre angoasă, frică, spaima de mister.

Întoarcerea scriitorilor și filozofilor tineri din România spre autentic și spre concret nu se legitima în numele pozitivismului. Dimpotrivă. Obiectul era privit dintr-un alt punct de vedere, față de el se creau reacții afective, întreaga mișcare de înnoire a gândirii

<sup>27</sup>M.Eliade, **Profetismul românesc**, 1, București, Editura Roza Vânturilor, 1990, p.125

<sup>28</sup>O.cit.p.126

<sup>29</sup>M.Eliade, **Dramul spre centru**, București, Editura Univers, 1991, p. 149

<sup>30</sup>E.Cioran, **Revelațiile durerii**, Cluj, Editura Echinox, 1990, p.170

<sup>31</sup>Op.cit.p.173

<sup>32</sup>Id.ibid.



din țara noastră fiind realizată în numele **subiectivismului**. În eseuul său, **Gânditorul de ocazie**, Emil Cioran face următoarea precizare. *"Anotimpurile spiritului sunt condiționate de un ritm organic, nu depinde de mine să fiu naiv sau cinic, adevărurile mele sunt sofismele entuziasmului sau tristeții mele. Exist, sunt și gândesc după placul clipei și fără voia mea. Timpul mă constituie, mă opun lui zadarnic și sunt".*<sup>33</sup>

În felul acesta, relația dintre eul gânditorului și existență devine absolut liberă. Înțelegerea aceasta trebuie dusă atât de departe încât să putem să ne dăm seama că **spiritul** e lipsit de **corp**, că preia și reacțiile acestuia, încât putem vorbi de o adevărată **gândire viscerală**, pe care o întâlnim mai târziu și în **Mitul lui Sisif**, celebrul eseu al lui A. Camus. Completă biologie, făptura cioraniană gândește integral, se uită spre interior, se sperie de profunzime, dat trăiește sub presiunea acesteia până ajunge pe **culmile disperării**.

Emil Cioran preferă omul viu, plin de contradicții, în fața omului normal și serios, el caută anormalitatea generatoare de tensiune, boala capabilă să fecundeze ființa umană, neliniștea în locul armoniei, spaima în locul liniștii, descoperirea în locul fericirii banale, satisfăcute.

De aceea, gândirea aceasta este spasmodică, explozivă, delirantă, arareori obișnuită.

Dar mi se pare firesc să ne întrebăm de pe acum, dacă Emil Cioran poate fi considerat un **moralist** în sensul larg în care era și Pascal un filosof. Autorul **Schimbării la față a României** nu poate fi considerat un moralist din moment ce el însuși mărturisește că nu crede în nici un fel de morală. Încă din anii de tinerețe, când a alcătuit **Pe culmile disperării**, Emil Cioran mărturisește că nu crede în nimic. Oricât de mult ar putea fi bănuț autorul de **poză**, **exhibiționism**, **afectare**, poate uneori chiar de **nesinceritate**, unele mărturisiri din această carte nu pot fi trecute cu vederea, chiar dacă lasă impresia unor reflecții de moment. Ele nu pot fi însă cotate ca

<sup>33</sup>E.Cioran, **Eseuri, Antologie**, traducere și cuvânt înainte de Modest Morariu, București, Editura Cartea Românească, 1980, p.28

o farsă intelectuală, deoarece devin **teme obsedante**, prezente, poate mai puțin șocant, în întreaga sa operă. *"Dau în scris, pentru toată lumea care va veni după mine, că n-am în ce să cred pe acest pământ și că unica scăpare este uitarea absolută"*<sup>34</sup>

Dacă atitudinea aceasta este valabilă și pentru filosof, moralistul fără o morală precisă se vede mai limpede din alte mărturisiri. *"Nu știm ce e bine și ce e rău; ce e permis și ce nu e permis; nu pot condamna și nu pot lăuda. Nu este nici un criteriu valabil în această lume și nici un principiu consistent"*<sup>35</sup>

Emil Cioran este, în cel mai bun caz, un moralist fără o morală coerentă și un filosof care iubește înțelepciunea ca o maladie a spiritului, fiindcă potrivit concepției sale *"omul nu este decât un animal îmbolnăvit. Existența spiritului este o anomalie în viață"*<sup>36</sup>

Gânditorul român, strămutat la Paris, este un demolator al vechilor scheme de gândire, un sceptic sau un negator al gândirii sistemice raționale. De aceea reflecțiile sale au uneori caracterul unor aforisme, altele se configurează ca niște cugetări mai întinse, polarizate în jurul unor stări de conștiință. Scriitura lui Emil Cioran trădează genul de travaliu la înaltă temperatură. În sufletul autorului se instalează un fel de colerism universal, de despărțire de lume, un circuit închis amănunțit ca febra, o trăire **fără speranță** prin cuvânt. *"N-am poftă de scris, precizează el, decât atunci când mă aflu într-o stare explozivă, în febră sau crispare, într-o stupeoare transformată în frenezie, într-un climat de răfuieți în care invectivele înlocuiesc palmele sau loviturile"*<sup>37</sup>

A scrie, adaugă autorul, este o **provocare**, un act de întrecere cu divinitatea. A scrie, este în același timp, un **viciu** de care un

<sup>34</sup>E.Cioran, **Pe culmile disperării**, Ediția a treia, București, Humanitas, 1993, p.75

<sup>35</sup>op.cit., p.73

<sup>36</sup>id., ibid.

<sup>37</sup>E.Cioran, **Eseuri**, p.281

creator se poate dezgusta, dar nu renunța la o astfel de ispită, fiindcă scrisul poartă în el un fel de mântuire iluzorie. "A scrie înseamnă a te lepăda de remușcări și de ranchiune, înseamnă a-ți voma secretele. Scriitorul este un detractat: ca să se vindece, el folosește niște ficțiuni: ele sunt cuvintele"<sup>38</sup>

Poate acestea sunt cele mai frumoase gânduri pozitive despre funcția cuvântului în literatură, dar și ca act de terapie sufletească, exprimate de un gânditor nihilist. Oroarea lui Emil Cioran față de filosofia raționalistă se configurează astfel ca o stare alergică de normalitate. Autorul **Silogismelor amărăciunii** (1952) consideră sistemele filosofice niște "tautologii strălucite". El este convins că oamenii definesc doar din disperare, nevoia de formulă izvorând din dorința spiritului de-a găsi un centru în fața neantului. Am putea afirma că reflecțiile cioraniene funcționează ca niște fluiduri muzicale. El coboară în intimitatea ființei și urcă la suprafață ca un discurs liric situat între **extaz** și **concept**. Spre deosebire de R. Descartes, considerat ca un etalon al preferinței pentru **ideile clare**, filosoful român și-a exprimat de la început obțiunea pentru **clar-obsur**, pentru acea zonă de umbră unde s-ar putea zări un **indiciu de profunzime**. De aceea, despărțirea lui de filosofia clasică este fățișă și ostentativă. "M-am rupt de filosofie în momentul în care mi-a fost cu neputință să descopăr la Kant acea urmă de slăbiciune omenească, un accent autentic de tristețe; la Kant și la toți filosofi; Față de muzică, de mistică, de poezie, activitatea filosofică trădează o sevă subțiată și o profunzime suspectă, care nu ispitesc decât firile timide și călâi".<sup>39</sup>

Emil Cioran este convins că experiența trăirii subiective deschide drumul spre universalitate și are, totodată, acces spre fenomenele originare, în vreme ce cunoașterea logică, obișnuită, devine falimentară în fața marilor mistere. Vom vedea că trăirea, ca modalitate de cunoaștere capătă altă motivație decât la alți

filosofi români. Profesiunea de credință a lui Emil Cioran este elocventă: "Antifilosof, detest orice idee indiferentă; nu sunt veșnic trist, nu gândesc, așadar întruna. Când le privesc, ideile îmi par și mai inutile decât lucrurile, de aceea nu mi-au plăcut decât enunțurile marilor bolnavi, meditațiile insomniei, străfulgerările unei spaime incurabile și îndoilele străbătute de suspiciune".<sup>40</sup>

În starea de indiferență, autorul este convins că ideile nu se pot cristaliza. Ele au nevoie de un climat specific, care este oferit de tristețe. Se întâmplă foarte rar ca aceste reflecții să fie impersonale. Emil Cioran este un spirit egolatru, un căutător în sine, capabil să-și exploreze și fantezmele la infinit. Când se citește, apoi se scrie pe sine, gânditorul o face cu siguranța omului care a descoperit stări universale. Aceasta nu înseamnă că nu este măcinat de îndoială sau că nu ar fi asaltat de întrebări la care răspunde cu o formulă cunoscută: **nu știu**: "Mai este ceva pe pământ care să nu poată fi pus la îndoială, în afară de moarte, singurul lucru sigur în această lume? A te îndoii de toate și a trăi totuși, iată un paradox care nu este unul dintre cele mai tragice, deoarece îndoiala este mult mai puțin intensă decât disperarea".<sup>41</sup>

În cartea sa **Pe culmile disperării**, Emil Cioran se comportă ca un psiholog al stărilor afective negative, trăite de el însuși. Atent la nuanțe, el face diverse disocieri, transferă stările problematice în real, apoi le aduce din nou în planul strict subiectiv. Oricât de intensă ar fi îndoiala, notează autorul, ea nu-l împiedică pe om să mănânce, să se căsătorească etc.

Scepticul știe că în lume există probleme nerezolvabile. Dar dacă elucidarea lor ar fi totuși cu putință, el ar reveni la normal? Insul disperat este incurabil, deoarece anxietatea și neliniștea care l-ar cuprinde sunt imanente existenței, Emil Cioran caută trăirea intensă, totală, neliniștită, cu acces la tragic. "Din acest motiv, prefer de o mie de ori o existență dramatică, torturată pentru

<sup>38</sup>op.cit., p.282

<sup>39</sup>op. cit., p.18

<sup>40</sup>op. cit. p.27

<sup>41</sup>E.Cioran, **Pe culmile disperării**, p.57



*destinul ei în lume și chinuită de cele mai consumatoare flăcări interioare, decât un om abstract, frământat de probleme abstracte care nu angajează fondul subiectivității noastre".<sup>42</sup>*

Dintre toate cărțile lui Emil Cioran, **Pe culmile disperării** reprezintă opera scrisă la cea mai mare presiune existențială. Există aici un **prea-plin**, o combustione interioară care amenință să explodeze în toate direcțiile.

În **Pe culmile disperării** se găsesc toate temele ce străbat atât scrierile sale românești, cât și cele franțuzești, încât am fi tentați să spunem că filosoful a conceput o singură carte, reluată ca niște motive muzicale în toate scrierile sale. Melancolia, tristețea, singurătatea, boala, sinuciderea, suferința, moartea, extazul, absurditatea vieții, existența fără sens, etc. reprezintă motive țesute într-un discurs liric, modulat în cele mai variate chipuri.

Cu mult înainte ca J.P. Sartre și Albert Camus să fi dat relevanță relației absurde dintre conștiință și existență, ca ipostază de-a trăi fără speranță, Emil Cioran a ajuns la concluzii asemănătoare prin tensiunea unor profunde trăiri interioare. El nu demonstrează nimic. Enunțurile sale sunt absolute, ca și când ar veni din adâncimile misterioase ale existenței. *"Nu există argumente pentru a trăi. Acela care a ajuns la limită mai poate umbla cu argumente, cu cauze, efecte, considerații morale etc.? Evident că nu. Aceluia nu-i mai rămân decât motive nemotivate pentru a trăi".<sup>43</sup>*

Dar în vreme ce J.P. Sartre preciza o trăire prin înfruntarea lucidă a morții și traversarea absurdului prin **angajarea** în existență, Emil Cioran a optat pentru **demisia din existență**, pentru alternativa de-a nu mai putea și de-a nu mai dori să fie om.

Dacă sentimentul infinitului i se pare generator de haos, dezordinea din existență nu-i mai lasă ființei umane nici un fel de **criterii**, ultima alternativă fiind dorința de-a nu mai face nimic, **fapta** devenind **inutilă**, mila aberantă, iar sentimentul dreptății

<sup>42</sup>op.cit., p.59

<sup>43</sup>op.cit., p.14

inoperant. În niciuna din alternativele omului din opera cioraniană, **sinuciderea** nu apare ca o soluție. Și dacă orice sinucidere e impresionantă, ea rămâne totuși aberantă și patologică. Scârbit de viață, dar și de moarte, autorul nu pledează pentru sinucidere nici atunci când aceasta este urmarea unor pasiuni catastrofice.

Lirismul lui Emil Cioran își trage totuși seva din negația vieții și a sinelui. Niciodată lirismul nu a atins o asemenea tensiune în eseu. Alegându-și drept simbol **moartea luminii și flacăra morții**, Emil Cioran demonstrează prin propria scriitură cum ar putea fi **lirismul absolut**, privit ca o expresie a **clipelor din urmă**: *"Aș vrea să izbucnesc într-o explozie radicală cu tot ce am în mine, cu toată energia și cu toate conținuturile, să mă descompun și, într-o expresie nemijlocită, distrugerea mea să fie opera mea, creația, inspirația mea. Să mă realizez în distrugere, să cresc în cea mai bună avântare până dincolo de margini, și moartea să fie triumful meu".<sup>44</sup>*

Nihilismul cioranian poate fi descurajant, mai ales pentru cititorii tineri, care vor să-și încarce bateriile prin lectura operelor sale. Dar tânărul de odinioară nu căuta adepți, nu făcea din operele sale texte propagandistice. Experiența lui este strict individuală. Ea lasă fiecărui cititor libertatea de a-și trăi propria experiență. Este însă adevărat că scriitura sa nu este niciodată **indiferentă**. Conștiința pozițională a acestui gânditor mustind de durerile sale, dar și de patimile omenirii, funcționează într-o permanentă **stare de veghe**.

Cartea în care psihologia individului se va întâlni cu actele definitorii pentru grupuri sociale, etnii și spiritul specific al poporului român este **Schimbarea la față a României** (1939, 1941). Considerată de G. Călinescu ca un gen de **discurs adresat națiunii**, cartea aceasta a stârnit dispute aprinse, fie din cauză că era considerată jignitoare pentru români, fie din cauza unor discriminări naționale excesive, ca și a altor erezii. M. Eliade spusese la un moment dat că trebuie să iubești mult un popor ca să poți să-i arăți și defectele

<sup>44</sup>op. cit. p.84

cu sinceritate. Or, sinceritatea lui Emil Cioran este *"barbară"*, adică izvorâtă din sânge și carne, iese din gândirea sa profund viscerală. Orice fragment de acest gen poate stârni orgoliile naționale ale unui cititor. Cităm un pasaj care nu este cel mai dur. *"Dezmățul este climatul natural al României. Inima noastră ia contur prin linii frânte. N-avem continuitatea pulsației și neavând o linie, ce soartă am putea opune altora pentru a genera conflicte? Noi suntem prin conflicte, nici măcar în ele. Un popor, dacă nu e lipsit de ideea istorică, trebuie să aibă cel puțin un sentiment generator de tragedie"*.<sup>45</sup>

Când citim acum aceste impresii, constatăm că Emil Cioran a intuit despre români niște adevăruri triste, pe care timpul le-a confirmat. Intenția lui nu era denigratoare, ci provocatoare a stării de veghe, capabilă să asigure neamului nostru un destin ascendent. Emil Cioran lasă impresia unui titan orgolios, capabil să-l emasculeze pe Zeus pentru a le deschide românilor calea spre o adevărată hegemonie în lume. Dealtfel, autorul *Schimbării la față a României* este mereu alături de Prometeu, nu de Zeus. Și dacă el s-a trezit mai devreme din *somnul milenar*, decât ceilalți români, se simte obligat să biciuiască acest neam subminat de resemnare, bântuit de scepticism, copleșit de superficialitate și excese ale spiritului de supunere, obsedat de frica de moarte. Reproducem încă un pasaj rezultat din aceeași sinceritate barbară. *"Nu există popor în lume care să facă o virtute din faptul de a nu munci. În România tipul omului inteligent și unanim simpatizat este chiulangiul sistematic, pentru care viața este un prilej de capriciu subiectiv, de exercițiu minor al disprețului, de negativitate superficială. N-am întâlnit om care să aibă o mai slabă aderență la valori ca românul. De când există România nici un intelectual n-a murit pe o idee, vreau să spun că nici unul nu s-a substituit unei idei"*.<sup>46</sup>

Despre *Schimbarea la față a României* s-ar putea spune

<sup>45</sup>E. Cioran, *Schimbarea la față a României*, Humanitas, București, 1990, p.71

<sup>46</sup>op.cit. p.72

că este o carte de psihologie comparată a popoarelor și a culturilor. Tipul acesta de comparatism urmărește să dea relief unui portret psihologic al românilor, fără menajamentele întâlnite la C. Rădulescu-Motru, M. Ralea, C. Stăniloae. Într-un anume fel, cartea aceasta are un caracter de premoniție. Rareori a încercat cineva să descifreze pe această cale  **trecutul**  popoarelor mari și mici, pentru a le înțelege mai profund  **prezentul**  și a detecta în toate acestea semnele  **viitorului**  în curs de a se face. Nemilos, ironic, avertizator, profetic, Emil Cioran a cercetat astfel manifestările popoarelor prin expresia lor arhetipală, pentru a descifra cât mai limpede  **fața României** . Autorul ajunge astfel la concluzia că alternativa românilor se configura ca un traseu ipotetic spre  **moarte**  sau ca o devenire prin  **faptă**  spre stadiul de mare națiune. Pentru a înțelege mai bine aceste deducții se cuvine să precizăm că Emil Cioran a împărțit popoarele și culturile în mari (egiptenii, grecii, romanii, germanii, rușii) și mici (toate celelalte, deci și românii). Din această departajare s-ar putea deduce că popoarele au un  **destin făcut** , iar dacă totul a fost deja just ce sens ar mai putea întrezări cineva pentru unele  **neamuri**  de-a deveni  **nații** ? Pentru a înțelege mai bine profetismul cioranian se impune să precizăm că el nu a conceput destinul ca un  **traseu predestinat** , ci ca o  **posibilitate deschisă** . Potrivit concepției sale un popor poate deveni o nație numai în măsura în care își  **forțează destinul** , îl face să  **devină** .

Emil Cioran s-a străduit să descifreze comportamentul psihologic al românilor din scrieri folclorice, ca și din mari evenimente istorice sau întâmplări de anvergură locală. Documentul principal de demonstrare a spiritului de resemnare al românilor i se pare a fi  **Miorița** . El insistă asupra faptului că ciobanul din  **Miorița**  își face testamentul când fusese avertizat de uneltirile celor doi ortaci care vor să-l ucidă. El nu luptă să-și schimbe soarta.

Contaminat de gândirea expansionistă a unor politicieni din acea vreme, gânditorul acesta, mereu ciudat, le reproșă românilor că nu au avut războaie de agresiune, iar revoluțiile noastre au fost niște simple răzmerițe mărunte. Din toate aceste informații el ajunge la concluzia că aici în vatra carpato-danubiană, românii au realizat doar o  **cultură a imediatului** . Agresați, practic și teoretic, intelectualii



noștrii au crezut mereu că trebuie doar să dovedească faptul că existăm. Totul părea astfel să se petreacă **aici și acum**. De unde deducția că românii le-ar lipsi o **gândire viitoristă**. În alți termeni, un program pentru **atunci și acolo**, ne-ar lipsi cu desăvârșire. Dar odată conștientizat un astfel de program, merit să ne scoată din ipostaza de **țară mică și cultură mică**, autorul precizează că nu există soluții individuale de salvare ci numai generale, care angajează întreaga nație. "*Dacă toată România nu pleacă la drum ca să se cucerească pe sine însăși într-un elan colectiv, indivizii care vor să se salveze dintr-o românităte deficientă, sunt condamnați mai curând sau mai târziu ratării, neavând la bază rezistența substanței naționale.*"<sup>47</sup>

Părăsind pentru o vreme reflecțiile absurdizate, potrivit cărora fapta este fără sens, iar revolta devine aberantă, pentru că nedreptatea este în existență, Emil Cioran a pledat pentru o **cultură activă** și o opunere la destin, singurele soluții ce ar putea face din România o mare națiune.

Pentru filosoful sibian **gândirea pozitivă** înseamnă o fereastră deschisă spre viitor. Dar, după cum ne este dat să constatăm, el o practică rar, preferând să reflecteze asupra lui însuși decât asupra ideilor altora. Din acest punct de vedere, **Schimbarea la față a României** este un fel de **cezură** în ansamblul creației sale. Dovada cea mai elocventă că, în același climat general, Emil Cioran poate scrie în două feluri este cartea sa **Amurgul gândurilor** (1940). Autorul coboară din nou în același fluid subteran al conștiinței care restabilește legătura cu **Revelațiile durerii și Lacrimi și sfinți**. Dar în această monotonie tematică și scripturală a operei cioraniene se pot distinge cele mai diverse nuanțe. În **Amurgul gândurilor** lirismul este mai condensat, iar reflecțiile autorului au o structură **apofantică** variată, dar oricum din ce în ce mai scurtă, concretețea multora dintre acestea rezultând din transferul ideii în metaforă unică sau într-un lanț metaforic cu un mare coeficient de poeticitate. Enunțurile de genul: "**Tot ce nu-i fericire este un minus de iubire**"

<sup>47</sup>op.cit. p.73

sau "**Orice luciditate este o pauză a sângelui**" se bazează pe o **retorică a contradicției**, în vreme ce altele se întemeiază pe o **retorică a extensiei**. Primele enunțuri menționate sunt pur afirmative; ele îi lasă cititorului libertatea de-a le explica și înțelege. Ce-a de a doua categorie se deschide cu o teză enunțată aforistic, după care urmează motivațiile de tip explicativ, încheiate cu o concluzie aparent paradoxală, dar care este coerentă în planul gândirii subiective. Iată un exemplu de acest gen: "*Nu poți atinge echilibrul în lume, atâta vreme cât existența nu-i mai mult decât o stare. Căci, în această condiție, ești încontinuu fie în acord, fie în dezacord cu ea. În mod firesc, existența este ireductibilă, o rezistență pur și simplu în față căreia ne aflăm, fără să fim nevoiți a o acorda sau nu subiectivității.*"

*Dezechilibrul în lume, fruct al exasperării conștiinței, derivă din incapacitatea de-a concepe neutru realitatea. Oricât ne-am sforța ea nu-i decât o stare la care aderăm sau nu. Creșterea accentului subiectiv al conștiinței micșorează anatomia firii. Câștigă în intensitate și realitatea pierde echivalentul în prezență. Conștiință? A nu fi la nivelul firii*".<sup>48</sup>

Dar indiferent de faptul că discursul literar adoptat de Emil Cioran se bazează pe **contractie** sau **extensie**, stilul său ornamental funcționează întotdeauna în spiritul unei **retorici a excesului**.

În **Amurgul gândurilor** există totuși o vădită temperanță a gândirii paradoxale, ca și a limbajului, în comparație cu cartea sa de debut: **Pe culmile disperării**. Dealtfel, se poate spune fără ezitare că frumusețea artei lui Emil Cioran provine din gândirea sa paradoxală. Or, ce este paradoxul decât un joc logic, o apropiere între termeni îndepărtați, o contradicție nerezolvabilă. Autorul își mărturisește această preferință fără nici o reticență. "*Unde apare paradoxul, moare sistemul și triumfă viața. Prin el își salvează onoarea rațiunea în fața iraționalului. Ce e tulbure în viață nu poate fi exprimat decât în blestem sau imn. Cine nu le poate mânui mai are la îndemână o singură scăpare: paradoxul – surâs formal*"

<sup>48</sup>E.Cioran, *Amurgul gândurilor*, București, Humanitas, 1991, p.107

al raționalului.

*Ce-i el din persepectiva logicii dacă nu un joc iresponsabil, iar din a bunului simț o imoralitate teoretică*"<sup>49</sup>

Când autorul scrie că "*Timpul este un surogat metafizic al mării*", propoziția este corectă doar din punct de vedere gramatical. Propoziția explicativă (Nu te gândești la el decât spre a învinge nostalgia ei), poate fi valabilă, psihologic, pentru autor. Enunțul este metaforic și paradoxal, el nu rezolvă însă nimic.

Discursul cioranian este alcătuit pe mai multe voci. În eseurile **Pe culmile disperării** domină rostirea auctorială la persoana întâi. În **Amurgul gândurilor** enunțarea este adeseori impersonală, la persoana a doua sau are un subiect de ordin general.

Registrele de enunțare pot fi așa cum se vede din următoarele propoziții: 1) Remușcarea este forma etică a regretului. 2) Te căiești de ceva ce s-a întâmplat cu tine. 3) Sunt poieni în care îngerii își fac vilegiatura.

**Amurgul gândurilor** este ultima carte scrisă de ardelenul din Rășinari în limba română. Motivele cunoscute din scrierile anterioare sunt reluate într-o altă orchestrație. Unele sunt fortificate cu "*argumente*" noi, altele apar ca niște simple ziceri embleme pe eșichierul său literar. Cred însă că leitmotivul din **Amurgul gândurilor** rămâne **timpul**, resimțit de ființa umană în cele mai diverse ipostaze. De fapt, corelația dintre timpul fluidizat, muzical și peisajul marin reprezintă elementul inedit al acestei opere.

Timpul cioranian este o proiecție afectivă asupra devenirii. Ea poate unifica trecutul cu prezentul sau le poate disocia, conștiința devenirii fiind un gen de trăire alături de timp. Stări afective ca melancolia, tristețea, plictiseala nu sunt măsurate doar prin tensiunea lor interioară, ci și prin proiecția în devenire. De aceea trecerea vremii este reprezentată ca un fluid gata să se materializeze în forme concrete. "*Uneori nu ni se întâmplă să pipăim timpul, să-l pierdem printre degete, în excесе de intensitate care-l proiectează în conture materiale? Sau alteori să-l simțim ca o adiere subtilă printre firele*

<sup>49</sup> op. cit. p. 13

*de păr? Să fi obosit? Caută el vreun culcuș? Sunt inimi mai estetice ca el și care totuși nu i-ar refuza azilul...*"<sup>50</sup>

Dinamica stărilor afective poate departaja registrele timpului, trecutul este separat de prezent prin regrete, viitorul poate fi o secvență a speranței și a profetismului, iar **prezentul** se destramă mereu printr-o eternă trecere. Prezentul se eternizează doar prin **boală**, devalorizarea corpului cu toate spaimile sale proiectate pe ecranul urât al morții. "*A fi bolnav înseamnă a trăi într-un prezent conștient, într-un prezent sie însuși translucid, când teama de trecut și viitor, de ce s-a întâmplat și de ce se va întâmpla, dilată clipa pe măsura imensității temporale.*"<sup>51</sup>

Din asemenea speculații asupra timpului afectiv și a funcției sale erozive prin îmbolnăvire, boala sau stările agonice prelungite, se naște poezia condensată în ziceri scurte, care ne face să ne amintim de lirica japoneză. "*Melancolia - nimb vaporos al temporalității*" sau "*Senzații eterice ale timpului în care vidul își surâde lui însuși*".<sup>52</sup>

Convins că gânditorul trebuie să exploreze viața prin toate ascunzișurile sale, să caute noul acolo unde totul i se pare neclar, Emil Cioran se ferește de locurile comune, mai mult ca de sofismele unor teologi sau de erudiția sterilă a unor cărturari. Puține sunt, după părerea sa, cărțile care ajung la rădăcina vieții. Considerațiile autorului despre diferite arte sunt prea numeroase, dar întotdeauna șocante și elocvente. Factorul surpriză joacă un rol extrem de mare în discursul său filosofic. Rareori, cititorul se așteaptă să citească o asemenea avalanșă de gânduri și expresii metaforice inedite.

Comparația dintre literatură și muzică și obiectul lor de reprezentare lasă impresia unei deducții total imprevizibile. "*Literatura este o mărturie sigură că noi ne simțim mai aproape de*

<sup>50</sup> op. cit. p. 17

<sup>51</sup> op. cit., p. 17

<sup>52</sup> op. cit. p. 16



plante decât de animale. Poezia în mare parte nu-i decât un comentariu la viața florilor, iar muzica o depravare umană a melodiilor vegetale".<sup>53</sup>

Putem spune, fără nici un risc de-a greși, că Emil Cioran nu are sentimentul naturii. El se comportă ca țăranii care trăiesc în mijlocul ei dar nu o observă. Când peisajul marin apare în textele sale, el este doar un termen de referință, determinat de considerații abstracte ce necesită o comparație concretă. "*Nicăieri mai mult ca la mare nu ești inclinat să socoți lumea o prelungire a sufletului. Și nicăieri nu ești mai capabil de un fior religios prin faptul simplu de-a privi. O viață plină, cu un nimb de absolut, ar fi aceea în care orice percepție ar fi o revelație. Ești pe cale de-a realiza în sugestia amurgurilor marine.*"<sup>54</sup>

Emil Cioran nu iubește contururile precise. Marea este fluid muzical, scurgerea monotonă de valuri, sentiment al infinitului, trecere a timpului spre moarte. Există în această fenomenologie a stărilor afective o anumită ierarhie a profunzimilor. Dorul de moarte, de pildă, îi trezește scriitorului o **voluptate muzicală**. Dar adaugă el, nici amurgul marin și nici o melodie pământească nu pot înlocui "*poezia evanescentă a muririi.*" Autorul ne-a avertizat că nu conferă oricăror emoții, cum ar fi tristețea de pildă, o valoare estetică. Suferința și bucuria maximă pot fi însă valorificate estetic. Afirmația că în muzica lui Beethoven nu este suficient **farmec molipsitor**, dar nici **destulă oboseală** constituie o impresie strict subiectivă. Emil Cioran refuză însă gândirea obiectivă ca lipsită de profunzime, socotind-o incapabilă să ajungă la rădăcina lucrurilor. Operele lui Bach și Wagner, de fapt atât de deosebite, se aseamănă, după impresia lui Cioran, prin suscitarea stării de langoare divină, la primul, erotică la al doilea.

Preocuparea pentru erotism în general, ca și pentru femeie ca obiect al iubirii, întristării, plictiselii, revoltei, ca și a cugetării despre

<sup>53</sup>op.cit. p.34

<sup>54</sup>op.cit.p.99

moarte, este prezentă în operele scriitorului încă din cartea sa de debut, **Pe culmile disperării**. Tânărul teribil de odinioară afirmă fără ezitare că "*Femeia este o ființă accesibilă numai la valorile vitale ale erosului și complet inaccesibilă la valorile suprapuse sau deviate ale acestor valori vitale.*"<sup>55</sup>

Femeia nu este, așadar, creatoare și nici nu are decât arareori acces la creație, ea poate însă întrerupe plictiseala și chiar gândirea despre moarte. Chiar dacă femeia poate fi vulgară, autorul consideră vulgaritatea ca o formă de purificare, atunci când este grefată pe suferință.

Scriitorul acesta care iubea vertijul absolutului, semiobscuritatea capabilă să întrețină reveria sfârșitului, valorizează erosul prin efectele sale secundare, conferindu-le printr-un proces de transfer o maximă esențialitate. "*Iubirea nu se poate suporta, ci numai suferi. Cu fruntea pe sân te despământești de tot pământul.*

*Orice ai face pentru femeie nu poți avea decât un cult, chiar misogin fiind. Și apoi adorația are un prestigiu mai înalt, cu cât nu se aplică unei valori intrinseci. Nu adori femeia, ci ceea ce ești prin ea. Un cult necesar pentru a evita narcisismul.*"<sup>56</sup>

Ajuns la capătul acestor considerații este limpede că nimeni nu poate alcătui din scrierile lui Emil Cioran o **carte de învățătură**, așa cum a fost realizată din meditațiile filosofice ale lui C. Noica. Este limpede că gândirea paradoxală a lui Emil Cioran nu ne îngăduie nici o clasificare. Subiectivismul său ne permite să-l situăm în sfera largă a **iraționalismului contemporan**. Referindu-se la această direcție eterogenă de gândire din care extrage unele trăsături comune, F.L. Mueller arată că tendința acesteia este "*de-a deprecia puterea rațiunii, fie contestând obiectivitatea realului, fie reducând cunoașterea intelectuală la un act de eficacitate tehnică sau cerând o sesizare mistică a realității absolute, decretată*

<sup>55</sup>E.Cioran, *Pe culmile disperării*, p.138

<sup>56</sup>E.Cioran, *Amurgul gândurilor*, p.83

*irațională în esența sa*".<sup>57</sup>

Cioran însuși privește iraționalismul ca o divinație oarbă ce refuză orice ierarhie de valori. Potrivit concepției sale, iraționalul este o realitate cu care ființa umană trăiește, se adaptează și moare. Introducându-l pe Emil Cioran în rândul iraționaliștilor nu facem decât să-l așezăm într-o lungă serie de gânditori pentru a-i sublinia unicitatea. Spirit radical, autorul **Amurgului gândurilor** face totul în exces. Neavând nici un punct de sprijin în univers, el este un veșnic **despatriat**, un spirit în exil cu privirea deschisă spre neant.

Situându-se indirect între scepticii greci și biblicul Iov cel plin de bube și speranță, Emil Cioran este ca punctul pascalian, prezent peste tot, dar nesituabil.

Credem că șansa lui de-a rămâne în istoria culturii europene rezultă mai degrabă din darurile sale de artist al cuvântului decât din substanța gândirii sale.

**Emil Cioran**  
Referințe critice

---

<sup>57</sup>E. Cioran, *Amurgul gândurilor*, p. 83



## G.Călinescu

Elev al lui Nae Ionescu, Emil Cioran continuă într-un fel de eseuri filozofice și vapoaze ideile maestrului, paralel cu Mircea Eliade, însă într-un ton mai exaltat și în forma aforistică a lui Kierkegaard. Suntem *"singuri în viață"* și fiindcă sufletul tânjește spre absolut, suntem pe *"culmile disperării"*. Ne urmărește *"obsesiunea îngrozitoare a morții"*. Soluția nu este investigația (*"mă miră faptul că unii se mai preocupă de teoria cunoașterii"*), ci trăirea interioară, lirismul. *"Experiențele subiective cele mai adânci sunt și cele mai universale, fiindcă în ele se ajunge până la fondul originar al vieții"*. Ne trebuie *"un grăunte de nebunie interioară"* și *"pasiunea absurdului"* (teoria aventurii și a ratei care nu ratează a lui Nae Ionescu), Obiectivitatea ne-ar scoate din condiția tragică. Ea e cu puțință în două atitudini fundamentale: *"cea naivă și cea eroică"*. Prima, opacă pentru tragic, constă în viețuirea cosmică, în încântarea pentru farmecul spontan al firii (Este naivitatea lui Schiller). Această puțință fiind pierdută pentru umanitate, nu mai rămâne decât posibilitatea eroică, adică a dori un triumf absolut. *"Dar acest triumf nu poate fi obținut decât prin moarte"*. (Probabil că această sete de moarte la Mircea Eliade și Emil Cioran reprezintă interpretări exaltate ale *"mântuirii"* lui Nae Ionescu).

După acest juvenil exercițiu de seminar, Emil Cioran face în *"Schimbarea la față a României"* un soi de *"discurs pentru națiunea română"*, simpatice înflăcărat și caracteristic pentru mentalitatea tinerilor în noua Românie, care sunt în condițiile sufletești ce au dus în Germania romantică la filozofia idealistă și mesianică. Hegel îi servește autorului ca punct de plecare, însă limbajul lui Nae Ionescu e prezent pretutindeni. Emil Cioran nu iese din agnosticismul și pesimismul său fundamental. Condiția României e tragică. Ea nu reprezintă nimic în lume. Dar fiindcă nimic nu stă în puterea omului decât disperarea și aventura, ce pot să nu fie menținute de grația divină, sunt atâtea popoare care și-au *"ratat"* soarta. Ratarea pândeste orice națiune ca și pe individ (este aici teoria improvizăției geniului aplicată în colectivitate și catolica grație), încât de o tehnică a progresului, în certitudine, nu se poate

vorbi. Putem însă experimenta, risca. Am avea mai mulți sorți de izbândă, decât pierzând vremea cum am făcut. Trebuie să ne creăm un mit, să ne croim un destin pe care să-l cultivăm mistic, în disperare și absurditate, să ne exagerăm rolul în lume, să ne lăsăm cuprinși de furia mesianică. *"Un popor devine națiune numai când ia un contur istoric original și își impune valorile lui particulare ca valabile universale"*. *"Nu pot iubi decât o Românie în delir"*. Printre riscurile ce trebuiesc încercate, autorul pune și imperialismul. *"Aș vrea o Românie cu populația Chinei și destinul Franței"*. Însă cum două mesianisme nu pot trăi alături, se impun de la sine războiul în afară și intoleranța înăuntru. Imperialismul e al lui Nae Ionescu, ideea războiului e hegeliană.

Vibrantă în partea ei constructivă, cartea își pierde contactul cu sufletul nostru în documentare și aplicațiuni. Mai întâi apare acea supărătoare simplificație statistică ce-a bântuit eseistica acestor decenii. *"În Franța toată lumea are talent; rar găsești un geniu în Germania..."*. Autorul e mahnit în mod exagerat de inexistența noastră, reeditând, în forme aparent tonice, vechea voluptate română de autopersiflare și dezvăluind încă odată că oroarea unei generații pentru trecut vine din lipsa informației. După Emil Cioran n-am dat în materie de oameni mari decât pe Eminescu și pe ... Pârvan, și încă și aceștia neuniversali (prin universal autorul înțelege pretutindeni acceptat). Însă dacă e adevărat că trebuie să creăm valori universale (și în parte le-am și creat), asta nu vrea să zică altceva decât că o națiune vrednică rezolvă înăuntrul ei toate problemele putându-se dispensa de a mai consuma valori străine, cum e cazul cu Franța, unde individul poate trăi pe cea mai înaltă treptă a spiritului fără a ieși din lumea franceză. Universalul e absolutul. Chestiunea răspândirii e de ordin cu totul secundar și exterior și depinde numai de legile difuziunii. Dante exista în Trecento și continentele nu-l cunoșteau, Racine era în secolul al XVII-lea și boierii români nu-l cunoșteau. Apoi Emil Cioran respinge misiunile mărunte, specificul național, cultura țărănească, face procesul *"Junimii"* și aprobă liberalismul, intră într-un cuvânt cu totul în spiritul *"forțelor revoluționare"* lovinesciene.

În *"Amurgul gândurilor"* sunt aforisme cam copilărești

bizuite pe paradox și exclamație, pastişe după Kirkegaard. "Melancolia - nimb vaporos al Temporalității"; "Răul, părăsind indiferența originară, și-a luat Timpul ca pseudonim". "Adevărul este eroare exilată în eternitate". (pg.955)

**Istoria literaturii române de la origini până  
în prezent, Ed.Minerva, 1982**

**Emil Cioran**

Texte alese din:

*"Amurgul gândurilor"*  
*"Schimbarea la față a României"*  
*"Eseuri"*



## Amurgul gândurilor (fragment)

Rostul gânditorului este să întoarcă viața pe toate părțile, să-i proiecteze fețele în toate nuanțele, să revină neîncetat asupra ascunzișurilor ei, să-i bată în jos și în sus cărările de mii de ori, să privească același aspect, să nu descopere noul decât în ce-a văzut nelămurit, aceleași teme să le treacă prin toate membrele, amestecându-și cugetele-n trup – să zdrențuiască astfel viața gândid-o până la capăt.

Nu-i revelator pentru ce e nedefinibil în insuficiențele vieții că numai cioburile unei oglinzi sfărâmate pot să ne redea icoana ei caracteristică?

După ce ți-ai dat seama că oamenii nu-ți pot oferi nimic și continui totuși a-i întâlni, este ca și cum ai fi lichidat cu orice superstiție, dar mai crezi în fantome. Dumnezeu, pentru a obliga pe singuratici la lașitate, a creat zâmbetul, anemic și aerian la fecioare, concret și imediat la femei pierdute, înduioșător la bătrâni și irezistibil la muribunzi. De altfel, nimic nu dovedește mai mult că oamenii-s muritori ca zâmbetul, expresie a echivocului sfâșietor al vremelniceii. De câte ori zâmbim, nu este ca la o ultimă întâlnire, și nu-i zâmbetul testamentul aromat al individului? Lumina tremurătoare a obrazului și a buzelor, umiditatea solemnă a ochilor transformă viața într-un port, în care vapoarele pleacă în larg fără destinație, transportând nu oameni, ci despărțiri. Și viața ce-i dacă nu locul despărțirilor?

De câte ori mă înduioșează un zâmbet mă îndepărtez cu o povară de ireparabil, căci nimic nu descoperă mai înfiorător ruina care așteaptă omul ca acest simbol aparent de fericire și care exprimă mai crud unei inimi desfrunzite freamătul de vremelnicie al vieții decât horcăitul clasic al sfârșitului. Și de câte ori îmi zâmbeste cineva, descifrez pe fruntea luminoasă chemarea sfâșietoare:

*"Apropie-te, vezi prea bine că și eu sunt muritor!"* – Sau când ochii mi s-au întunecat de noaptea mea, glasul zâmbetului îmi flutură pe lângă urechi avide de implacabil: *"Privește-mă, este pentru ultima oară!"*

...Și de aceea zâmbetul te oprește de la singurătatea din urmă, și oricât nu te-ar mai interesa colegii de respirație și putrefacție, te întorci spre ei ca să le sorbi secretul, să te îneci în el și ei să nu știe ce grei sunt de vremelnicie, ce mări poartă și la câte naufragii nu ne invită frământa-

rea inconștientă și incurabilă a zâmbetului lor, la ce ispite de dispariție te supun, deschizându-și sufletul spre tine și tu ridicând – cu freamăt și îndurerare – lespedea surăsului!

Germinația fiecărui adevăr ne pune corpul la teasc. Ne stoarcem viața de câte ori cugetăm, încât un gânditor absolut ar fi un schelet ce și-ar ascunde oasele în ... transparența gândurilor.

Paloarea e culoarea ce-o ia gândirea pe fața omenească.

Destin nu există decât în acțiune, fiindcă numai în ea riști totul, fără să știi unde vei ajunge. Politica – în sensul de exasperare a ceea ce-i istoric în om – este spațiul fatalității, abandonarea integrală forțelor constructive și distructive ale devenirii.

Și în singurătate riști totul, dar aici fiind în clar cu ce se va întâmpla, luciditatea atenuează iraționalul soartei. Îți anticipezi viața, îți trăiești destinul ca un inevitabil fără surpriză, căci, într-adevăr, ce-i singurătatea dacă nu viziune translucidă a fatalității, maximum de luminozitate în agitația oarbă a vieții?

Omul politic renunță la conștiință; singuraticul la acțiune.

Unul trăiește uitarea (și asta e politica); celălalt o caută (și asta-i singurătatea).

O filosofie a conștiinței nu poate sfârși decât în una a uitării.

Un om care practică o viață întreagă luciditatea ajunge un clasic al desnădejzii.

Femeia ce privește spre ceva oferă o imagine de o rară trivialitate. Ochii melancolici te invită, dimpotrivă, la o distrugere aeriană și setea de implacabil pe care ți-o satisface funebru și parfumatul lor azur te împiedică să mai fii tu însuși. Ochi ce nu zăresc nimic și din fața cărora dispari, ca să nu le pătezi infinitul cu obiectul prezenței tale. Privirea pură a melancoliei este modul cel mai ciudat prin care femeia ne face să credem că a fost cândva tovarășa noastră în Rai.

Melancolia este o religiozitate fără nevoia absolutului, o lunecare din lume fără atracția transcendentului, o slăbiciune pentru aparențele cerului egală insensibilității la simbolul acesteia. Posibilitatea ei de a se dispensa de Dumnezeu – deși îndeplinește condițiile inițiale ale apropierii de el – o transformă într-o voluptate, care se satisface creșterii ei proprii și

slăbiciunilor ei repetate. Căci melancolia este un delir estetic, suficient sieși, steril în mitologie. Nu vei găsi în ea nimic străin unui vis legănat, căci nu generează nici o imagine peste cursul eterice sale destrămări.

Melancolia-i o virtute la femei și un păcat la bărbați. Așa se explică de ce aceștia au folosit-o spre cunoaștere...

Există în unele surâsuri feminine o aprobare duioasă, care te îmbolnăvește. Ele se încuibă și se depun pe fondul necazurilor zilnice, exercitând un control subteran. Femeile – ca și muzica – trebuie ocolite în receptivitățile tulburi care măresc până la leșin pretextele de înduioșare. Când vorbești despre teamă, despre teama însăși, în fața unei blonde spiritualizate de paloare și care-și apleacă ochii pentru a suplini prin gest mărturisirea, surâsul ei frânt și amar ți se rostogolește-n carne și-și prelungește prin ecouri chinul său imaterial.

Surâsurile sunt o povară voluptoasă pentru cel ce le împarte și pentru cel ce le primește. O inimă atinsă de delicatețe greu poate supraviețui unui surâs duios. Tot așa sunt priviri după care nu te mai poți hotărî pentru nimic.

Un fulg rătăcitor prin aer este o imagine de zădărnici mai sfâșietoare și mai simbolică decât un cadavru. Tot așa un parfum neobișnuit ne face mai triști decât un cimitir, precum o indigestie mai gânditori decât un filosof. Și mai mult decât catedralele, nu ne face mai religioși mâna unui ceșetor ce ne arată drumul de urmat într-un oraș mare și-n care ne-am pierdut?

Începi a te neliniști de Timp, cu mult înainte de a-i citi pe filosofi, privind atent, într-un moment de oboseală, fața unui om bătrân. Brazdele adânci de necazuri, de speranțe și de năluciri se înnegresc și se pierd parcă fără urmă într-un fond de întuneric, pe care "fața" îl ascunde cu greu, mască nesigură a unui abis îndurerat. În fiecare cută pare a se fi adunat vremea, a se fi ruginit devenirea, a fi îmbătrânit durată. Nu atârnă timpul în ridurile bătrâneții și nu e fiecare cută un cadavru temporal? Fața omenescă este folosită de demonia vremii ca o demonstrație de zădărnici. O poate cineva privi senin în amurgul ei?

Închină-ți ochii spre un bătrân când n-ai Ecleziasul la îndemână, fața lui – de care el poate fi perfect străin – te va învăța mai mult ca înțelepții. Căci sunt încrețituri care dezvălesc acțiunea Timpului mai nemilos decât un tratat de zădărnici. Unde să găsești cuvinte care să

zugrăvească eroziunea lui implacabilă, înaintarea lui distructivă, când peisajul deschis și accesibil al bătrâneții ți se oferă la toate colțurile ca o lecție decisivă și o sentință fără apel?

Neastâmpărul copiilor în brațele bunicilor să nu fie oroarea instinctivă de Timp? Cine n-a simțit în sărutul unui bătrân inutilitatea infinită a timpului?

De oameni mă separă toți oamenii.

De-aș alerga ca un nebun în căutarea mea, cine-mi spune că nu-mi vei ieși niciodată în cale? Pe ce maidan al universului mă voi fi ră-tăcit? Mă duc să mă caut acolo unde se aude lumina..., căci de mi-aduc bine aminte, iubit-am altceva decât sonoritatea transparențelor?

Cui nu i se pare că după fiecare amărăciune luna a devenit mai palidă și razele soarelui mai sfioase și că devenirea își cere scuze, schilodindu-și ritmul, aceleia îi lipsește baza cosmică a singurătății.

Ruptura de ființă te face bolnav de tine însuși, încât este destul să pronunți cuvinte ca: uitare, nefericire, despărțire, pentru a te dizolva într-un fior mortal. Și atunci ca să trăiești riști imposibilul: accepți viața.

A rămâne singur cu întreaga iubire, cu povara infinitului erotic – iată sensul spiritual al nefericirii în dragoste, încât sinuciderile nu sunt probe ale lașității omului, ci ale dimensiunilor inumane ale iubirii. Dacă n-ar fi atenuat chinurile amoroase prin disprețul teoretic pentru femeie, toți aman-ții s-ar fi sinucis până acum. Știind însă ce e ea, au introdus prin luciditate un element de mediocritate în insuportabilul acelor vâpăi. Nefericirea în dra-goste întrece în intensitate cele mai adânci emoții religioase. Ce e drept, ea n-a construit biserici; dar a ridicat morminte, morminte peste tot.

Iubirea? Dar privești cum fiecare rază de soare se îngroapă într-o lacrimă de parcă astrul strălucitor s-ar fi născut într-un acces de plâns al divinității!

Nefericirea este starea poetică prin excelență.

În măsura în care animalele sunt capabile de nefericire în dragoste



participă la umanitate. De ce n-am admite, că privirea umedă a câinelui sau duioșia resemnată a măgarului nu exprimă uneori regrete fără cuvinte? Există ceva sumbru și îndepărtat în erotica animală, și care ne-o face atât de străină.

Literatura este o mărturie sigură că noi ne simțim mai aproape de plante decât de animale. Poezia în mare parte nu-i decât un comentariu la viața florilor, iar muzica o depravare umană a melodiilor vegetale. Orice floare poate servi de imagine nefericirii în dragoste. Așa se explică apropierea noastră de ele. Și apoi nici un animal nu poate fi simbol al vremelniceii, pe când florile sunt expresiile ei directe, ireparabilul estetic al efemerului.

La adică, ce face fiecare om? Se ispășește pe sine însuși.

N-aș putea iubi decât un înțelept nefericit în dragoste...

Ceea ce face orașele mari atât de triste este că fiecăru om vrea să fie fericit, iar șansele scad pe măsură ce dorința crește. Căutarea fericirii indică distanța de rai, gradul căderii umane. Și atunci să ne mirăm de ce Parisul e punctul cel mai îndepărtat de Paradis?

Poți înghiți biblioteci întregi, nu vei găsi mai mult de trei patru autori care merită a fi citiți și recitiți. Proeminențele acestui gen sunt niște analfabeți geniali, care trebuie admirați și la nevoie învățați, dar care, în fond, nu ne spun nimic. Aș vrea să pot interveni în istoria spiritului omenesc cu brutalitatea unui măcelar, îmbodobit de cel mai rafinat diogenism. Căci până când vom mai lăsa în picioare pe atâția creatori care n-au știut nimic, copii obraznici și inspirați, lipsiți de maturitatea fericirii și a nefericirii? Un geniu, care n-a ajuns la rădăcinile vieții, oricâte posibilități de expresie ar avea, nu trebuie gustat decât în clipe de indiferență. Este mai mult decât înfiorător să te gândești ce puțini oameni au știut ceva cu adevărat, ce puține existențe complete au apărut până acum. Și ce-i o existență completă și ce-nseamnă a ști? A păstra o sete de viață în amurguri..

Anumite ființe simt pornirea spre crimă numai pentru a gusta o viață intensificată, așa încât negația bolnăvicioasă a vieții este în același timp omagiul ei.

Oare ar fi existat criminali dacă sângele n-ar fi cald? Impulsul distructiv caută leacul unei răceli interne și mă îndoiesc că, fără o reprezentare implicită a unei călduri moleșitoare și roșii, vreun pumnal s-ar fi înfipt cândva în vreun trup. Sângele emană aburi adormitori, în care asasinul nădăjduiește a-și îmblânzi fiorurile de gheață. O singurătate, neândulcită de înduioșări, generează crime, încât orice morală ce vrea distrugerea răului în adâncime are de privit numai o problemă: ce direcție trebuie să dăm singurătății, acest cadru ideal al ruinei și al descompunerii.

Găsi-va cineva vreodată cuvinte pentru freamătul care împreună în infinitatea aceleiași clipe suprema voluptate cu suprema durere? Sau vreo muzică – plecând din toate zorile și apusurile acestei lumi – putea-va ea transmite altor oameni senzațiile unei victime cosmice a fericirii și nefericirii? Un naufragiat bătut de toate valurile, izbit de toate stâncile, chemat de toate întunecimile – și care-ar ține soarele în brațe! Epava rătăcind cu izvorul vieții la piept, strângându-i strălucirea lui mortală, înecându-se cu el în valuri, căci fundurile mării așteaptă din veșnicie lumina și groparul ei.

Contactul între oameni – societatea în genere – n-ar fi posibil fără întrebuițarea repetată a acelorași adjective. Interziceți-le prin lege și veți vedea în ce mică măsură omul este un animal sociabil. Vor dispărea imediat conversația, vizitele, întâlnirile și societatea se va degrada la raporturi mecanice de interese. Lenea de gândire a dat naștere la automatismul adjectivului. Aceeași calificatie i se aplică lui Dumnezeu și unei măhuri. Altădată Dumnezeu era infinit; astăzi e epatant. (Fiecare țară își are expresiile, vidul ei mental.) – Interziceți adjectivul cotidian și definiția celebră a lui Aristot cade.

Diferențele dintre filosofii antici și cei moderni, atât de frapante și de defavorabile ultimilor, pleacă din faptul că aceștia au filosofat la masa de lucru, la birou, pe când aceia în grădini, în piețe sau la cine știe ce margine de mare. Apoi anticii, mai leneși, stăteau multă vreme întinși, căci știau bine că inspirația vine orizontal. Astfel, ei așteptau gândurile, pe când modernii le siluesc și le provoacă prin lectură, făcând impresia că nici unul n-a cunoscut plăcerea iresponsabilității meditative, ei și-au organizat ideile cu aplicație de întreprinzător. Niște ingineri în jurul lui Dumnezeu.

Multe spirite au descoperit Absolutul din a fi avut o canapea în preajma lor.

Fiecare poziție a vieții este o altă perspectivă a ei. Filosofii se gândesc la altă lume fiindcă gârbovi de obicei, s-au săturat a o privi pe aceasta.

Cărui om, zărindu-se-n oglindă într-un semiîntuneric, nu i se pare a se fi întâlnit cu sinucigașul din el?

Poți iubi o ființă impermeabilă Absolutului și care nu bănuiește din ce tragedie pleacă el, din câte eleganțe de venin, din cât rafinament de dezolare, din câte reflexe vicioase și înșelătoare ale pustiului lăuntric?

Absurditatea este insomnia unei erori, eșuarea dramatică a unui paradox. Febra spiritului nu poate fi măsurată decât din abundența acestor funeralii logice care sunt formulele absurde.

Muritorii de totdeauna s-au ferit cu teamă de ele, au priceput ei negreșit ceva din nobila descompunere, dar nu le-au putut prefera siguranței sterpe, calmului compromișător al rațiunii.

De câte ori mă gândesc la moarte îmi pare că voi muri mai puțin, că nu pot să mă sting știind că mă voi stinge, că nu pot să dispar știind că voi dispărea... Și dispar, mă sting și mor de totdeauna.

Viața-i eterică și funebră ca sinuciderea unui fluture.

Nemurirea este o concesie de eternitate pe care moartea o face vieții. Știm noi însă prea bine că n-o face... Căci atâta generozitate ar costa-o viața.

Pentru fiecare problemă îți trebuie altă temperatură. Numai nefericirii îi convine oricare...

Să pari vesel tuturor și nimeni să nu vadă că și fulgii sunt lespezi de mormânt! A avea vervă în agonie...

Moralitatea subiectivă își atinge punctul culminant în hotărârea de a nu mai fi trist.

Permeabilă demoniei, tristețea este ruina indirectă a moralei. Când răul se opune binelui, el participă la valorile etice ca forță negativă, când însă își câștigă autonomia și zace în sine, fără a se mai afirma în luptă cu el, atunci realizează demonia. Tristețea-i unul din agenții de autonomie a răului și de săpare a eticii. Dacă binele exprimă elanurile de puritate ale vieții, tristețea-i umbra lui incurabilă.

Creațiile spiritului sunt un indicator al insuportabilului vieții. Tot așa și eroismul.

Melancolia-i starea de vis a egoismului.

De n-ar exista o voluptate secretă în nefericire, am duce femeile să nască la abator.

Spune unui suflet delicat: despărțire și ai trezit poetul din el. Același cuvânt unui om de rând nu-i inspiră nimic. Și nu numai despărțire, ci orice. Diferența între oameni se măsoară după rezonanța afectivă a cuvintelor. Unii se îmbolnăvesc de o sfârșeală extatică ascultând o expresie banală, alții rămân reci la o probă de zădărnice. Pentru aceia, nu este cuvânt în dicționar care să nu ascundă o suferință, iar aceștia nici n-o au în vocabular. Prea puțini sunt cei ce-și pot întoarce cugetul - oricând - spre întristare.

Oricât s-ar lega bolile de constituția noastră, este imposibil să nu le disociem, să nu le găsim exterioare, străine, neavenite. De aceea când vorbim de un om nesănătos îi precizăm boala ca o anexă fatală, care introduce un plus de iremediabil identității lui inițiale.

În fața noastră, el rămâne cu boala lui, care păstrează o independență și o obiectivitate relativă. Ce greu e însă a disocia melancolia de ființă! Căci ea-i boala subiectivă prin excelență, inseparabilă de cel posedat, aderentă până la coincidență, și ca atare incurabilă. Să nu existe leac pentru ea? Totuși; dar atunci trebuie să ne lecuim de propriul eu. Nostalgia după altceva din reveriile melancolice nu e



decât dorul după un alt eu, dar pe care-l căutam în peisaje, în depărtări, în muzică, înșelându-ne fără voie asupra unui proces mult mai adânc. Totdeauna ne reîntoarcem nemulțumiți și ne abandonăm nouă înșine, căci nu este ieșire din boală care ne poartă numele și pe care pierzând-o, nu ne-am mai aflat.

Nu cred ca Dumnezeu să fi făcut pe Eva din coasta noastră, căci atunci ar fi trebuit să ne înțelegem cu ea și altundeva decât în pat. Dar la drept vorbind, nu-i și aceasta o înșelăciune? Suntem oare mai departe unul de altul decât în cvasiidentitatea orizontală? De unde altcum pornirea obscură și nestăpânită a ceasurilor tulburi, de ați vărsa plânsuri tainice pe sânii femeilor pierdute în hoteluri vechi?

Nu atât din instinct, cât din groaza de plictiseală atărnăm de femeie. Și se prea poate ca ea să nu fie decât o născocire a acelei groaze. Din frica de singurătate a lui Adam a plămădit Dumnezeu pe Eva și de câte ori ne năpădesc fiorurile izolării am oferit Creatorului câte o "coastă", pentru ca născută din noi să ne sorbim în femeie propria singurătate. Castitatea este un refuz al cunoașterii. Asceții își puteau satisface dorința de pustiul mai ușor în preajma femeii, dacă spaima de "ispită" nu i-ar fi depozitat de adâncimea misterioasă a sexualității. Panica într-o lume de obiecte trezește un dor mortal de femeie, ea însăși obiect, însuflețit, de patimile plictiselii noastre.

O ființă pe calea unei spiritualizări complete nu mai e capabilă de melancolie, fiindcă nu se mai poate abandona în voia undulațiilor capricioase. Spirit înseamnă rezistență, pe când melancolia, mai mult decât orice, presupune ne-rezistența la suflet, la fierberea elementară a simțirii, la incontrollabilul afectelor. Tot ceea ce în noi e nestăpânit, tulbure, iraționalul alcătuit din vis și bestialitate, deficiențe organice și aspirații turmentate, ca și explozii muzicale ce umbresc puritatea îngerilor și ne fac să privim disprețuitor spre crini – constituie zona primară a sufletului. Aici se află melancolia acasă, în poezia acestor slăbiciuni.

Când te crezi mai îndepărtat de lume, adierile melancolice își dovedesc iluzia apropiării tale de spirit. Forțele vitale ale sufletului te atrag în jos, te obligă să te scufunzi în adâncimea primară, să-ți recunoști

sursele, de care te izolează vidul abstract al spiritului, seninătatea lui implacabilă.

\* Melancolia-i o distanță de lume prin mijloacele vieții, iar nu ale spiritului; dezertarea din imanentă a țesuturilor. Prin apelul neîncetat la spirit bărbatului i-au adăugat o nuanță reflexivă, ce n-o întâlnim la femei, care nerezistând niciodată sufletului lor, se tâlăzuiesc într-o melancolie imediată.

Nevoia de un timp pur, curățit de devenire, și care să nu fie eternitate... O subțiere eterică a "tregerii", o creștere în sine a temporalității, un timp fără "curgere"... Extaz delicat al mobilității, plenitudine temporală în afară de clipe... A te scufunda într-un timp lipsit de dimensiuni și de o calitate atât de aeriană, că inima noastră-l întoarce înapoi, el nefiind pătat de ireversibil și nici atins de irevocabil.

... Încep să bănuiesc felul în care el s-a insinuat în Paradis.

Cine n-are organ pentru eternitate o concepe ca o altă formă a temporalității, încât alcătuiește imaginea unui timp ce curge în afară de sine sau a unui timp vertical. Icoana temporală a eternității ar fi atunci o curgere în sus, o acumulare verticală de clipe, care stăvilesc lunecarea dinamică, deplasarea orizontală spre moarte.

Suspendarea timpului introduce o dimensiune verticală, dar numai atâta vreme cât durează actul acestei suspendări. O dată consumat, eternitatea neagă timpul, constituind o ordine ireductibilă. Schimbarea direcției naturale, violentarea temporalității din accesul la veșnicie ne arată cum orice act de îngâmfare a vieții implică și o siluire a timpului. Dimensiunea verticală a suspendării este o perversiune a simțului temporal, căci eternitatea n-ar fi accesibilă fără depravarea și vicierea acestuia.

Boala reprezintă triumful principiului personal, înfrângerea substanței anonime din noi. De aceea este ea fenomenul cel mai caracteristic al individuației. Sănătatea – chiar în forma transfigurată a naivității – exprimă participarea la anonimat, la paradisul biologic al indiviziunii, pe când boala este sursa directă a separativității. Ea schimbă condiția unei ființe, plus-ul ei determină o unicitate, un salt peste firesc. Diferența dintre un om bolnav și unul sănătos este mai mare ca între ultimul și nu importă care animal. Căci a fi bolnav înseamnă a fi altceva decât ceea ce ești, a te

supune determinărilor posibilului, a identifica momentul cu surpriza. În mod normal dispunem de soarta noastră, ne prevedem fiecare clipă și trăim într-o siguranță plină de indiferență. Suntem liberi să credem că în cutare zi, în cutare ceas, vom putea fi serioși, veseli și nimic nu ne împiedică să ne bazăm pe interesul ce-l vom acorda unor lucrări oarecare. – Dimpotrivă, în conștiința generată de boală. Nici o urmă de libertate: nu putem prevedea nimic, robi chinuți ai dispozițiilor și capriciilor organice. Fatalitatea respiră prin toți porii, urâtul izvorăște din membre și toate alcătuiesc apoteoza necesității care este boala. Niciodată nu știi ce vei face, ce se va întâmpla, ce dezastre pândesc în umbrele lăuntrice, nici în ce măsură vei iubi, nici în ce măsură vei urî, pradă climatului isteric al nesiguranței. Boala care ne separă de natură ne leagă de ea mai rău decât mormântul. Nuanțele cerului ne obligă la modificări echivalente în suflet, gradele de umiditate la dispoziții corespunzătoare, anotimpurile la o periodicitate blestemată. Astfel, traducem moral întreaga natură. La distanță infinită de ea îi tălmăcim toate fanteziile, haosul evident sau implicit, curbele materiei în pendulațiile unei inimi incerte. Să știi că n-ai nici o legătură cu lumea și să-i înregistrezi toate variațiile, iată paradoxul bolii, necesitatea stranie ce ni se impune, libertatea de a gândi dincolo de ființă și condiția de cerșetor al propriului trup. Căci, într-adevăr, nu întindem mâna spre noi înșine, nu ne solicităm spiritul, vagabonzi la porțile eului nostru, în abandonarea unei vieți fără leac? Nevoia de a face ceva pentru tine însuși și a nu te putea ridica peste o pedagogie a incurabilului!

De-am fi liberi în boli, medicii ar ajunge cerșetori, căci muritorii trag spre suferință, dar nu spre amestecul ei chinuitor de subiectivitate exasperantă și de necesitate invincibilă.

Boala este modul în care moartea iubește viața, iar individul teatrul acestei slăbiciuni. În orice durere, absolutul morții gustă devenirea, gustul nostru nefiind decât ispita, degradarea voluntară a întinericului. Și astfel suferința nu e decât un "*minus de absolut*" al morții.

Text reproduc după ediția din 1991, Ed. Humanitas (p.28-43)

## Schimbarea la față a României

### Tragedia culturilor mici

Cele câteva milenii de istorie de care ne dispensăm numai în ignoranță sau în extaz – două poluri a-istorice – ne obligă la o viziune macroscopică și la o selecție implacabilă a desfășurărilor omenеști. Cine nu simte nevoia să fie judecător al trecutului se desolidarizează de o întreagă lume ce l-a precedat, chiar dacă instinctul îl integrează prin legături invizibile; nu mai puțin este lipsit de existență în viitor acel ce nu se angajează în profeție, ca într-o actualitate. De la Hegel, am învățat cu toții un adevăr, devenit platitudine în gândire, că sensul mai adânc al vieții istorice este realizarea conștiinței, că progresul în istorie este un progres în conștiință. Interiorizarea spiritului, în drumul lui de eliberare de natură, îi creează o distanță de propriile lui realizări, menținându-l într-o culme, căreia omul se abandonează ca unei perspective ultime. Conștiința este cu atât mai cuprinzătoare cu cât actualitatea ei înglobează mai activ trecutul, încât perspectivismul istoric definește dimensiunile conștiinței. O viziune macroscopică a istoriei te face contemporan tuturor momentelor esențiale ale devenirii umane, precum îți înstrăinează detaliul omenesc, accidentele evoluției. La drept vorbind, nu există viziune microscopică, fiindcă fenomenele de mână a doua n-au o valoare în sine, ele fiind fie pregătiri, fie urmări ale fenomenelor centrale.

Limitarea numerică a acestor fenomene își are o rațiune în structura particulară a istoriei, care nefiind un tot continuu, se desfășoară prin dinamismul culturilor mari. Acestea nu sunt discontinui în mod necesar: influențele dovedesc în ce grad se condiționează. În fenomenul lor, nu este important, însă, eterogenul, elementele adăugate din afară și înglobate, ci sămburele lăuntric, predeterminarea spre o formă specifică. Precum în biologie, ortogeneza ne revelează viața ca născându-se și afirmându-se sub determinatul condițiilor interne și al unor direcții lăuntrice care înving rezistența mecanică a mediului exterior, tot așa în lumea istorică există o *ortogeneză a culturilor*, care justifică individualitatea fiecăreia prin condiții și determinate originare, printr-un impuls specific. Marșul marilor culturi în istorie seamănă, de aceea, unei fatalități: căci nimic nu le poate opri de la pornirea lor de a se afirma și individualiza, de a impune stilul lor



de viață altora și de a robi totul fascinației lor violente.

Existând relativ puține culturi mari, numărul fenomenelor istorice este fatal limitat. Atâtea popoare și-au ratat soarta neputându-se împlini spiritual și politic, rămânând condamnate la etnic, la mărginirile etnicului, incapabile să devină națiuni și să creeze o cultură ! – Precum există o grație cerească trebuie să fie și o *grație pământescă*. Și cine este atins de această grație ? Orice mare cultură. Căci marile culturi sunt sărutate de oameni, precum sfinții de îngeri.

...De câte ori harta continentelor ni se deschide în față, ochii se ațintesc numai asupra țărilor atinse de grația terestră. Culturile care au avut un destin al lor, dar care au fost mai cu seamă un *destin* pentru altele... pentru toate culturile mici, care și-au răcorit sterilitatea în umbra celor mari.

*Istorie* înseamnă – pentru a cita numai câteva: Egiptul, Grecia, Roma, Franța, Germania, Rusia și Japonia, culturi care s-au individualizat pe toate planurile, – legându-le printr-o convergență și o corespondență intimă, dar sesizabilă.

Limitarea numărului lor nu-și are explicația numai într-o insuficiență a unui sâmbure generator original, ci și în faptul că *lumile de valori* – pe care le realizează fiecare cultură în parte – sunt limitate. *Fiecare mare cultură este o soluție a tuturor problemelor*. Dacă există o pluralitate de soluții, nu există totuși o infinitate. Grecia antică sau Franța de exemplu (poate cele mai împlinite culturi) au soluționat – *în genul lor* – toate problemele ce se pun omului, s-au echilibrat cu toate incertitudinile și și-au inventat toate adevărurile. Din perspectiva transistorică a unui înțelept, *soluția* franceză sau greacă poate fi nevalabilă; dar să ne gândim ce leagăn plăcut a constituit ea pentru orice grec sau francez, *născuți* în adevărurile și concluziile ei. A fi asimilat imanent într-o cultură înseamnă a păstra în îndoeli, în viziune și în atitudine, limita, impusă de *cadru* acelei culturi. Labilitatea acestuia demarcă un început de declin, un apăsător stilistic, o dezintegrare a direcției lăuntrice. Este caracteristică micilor culturi – formații periferice ale devenirii, – labilitatea, nu numai în obiective, ci și în sâmburele lor, în centrul primordial și iradiant, în esența lor deficientă. Ce înseamnă în univers: Suedia, Danemarca, Elveția, România, Bulgaria, Ungaria, Serbia etc.? Culturile mici n-au o valoare, decât în măsura în care încearcă să-și înfrângă legea lor, să se descătușeze dintr-o

condamnare care le fixează în cămașa de forță a anonimatului. Legile vieții sunt unele la culturile mari și altele la cele mici. Primele *își* consumă evoluția floral, cresc natural înspre mărirea lor; Franța n-a *știut* niciodată că e *mare*, fiindcă a fost totdeauna și a simțit acest lucru neconținut. Complexele de inferioritate caracterizează formele minore de viață a căror devenire nu se poate concepe fără exemplu, fără prototip.

Deficiențele culturilor mici sunt așa de mari, încât, lăsate în cursul lor firesc, degenerază în caricaturi. Biologicește pot reprezenta un *exemplu rar*, le lipsește totuși *instinctul*, care să le mâne spre destinația lor esențială. Culturile mari dispun până la hipertrofie de un *instinct istoric*, adică de o pornire nestăvilită de a-și revărsa toate posibilitățile în mărginirea devenirii lor, de a-și epuiza ultimele resurse în procesul existenței, de a nu rata nici un element din potențialul spiritului.

Instinctul istoric se deosebește însă esențial de simțul istoric. De la Nietzsche și de la Spengler am învățat că interesul pentru istorie e caracteristic decadenței, când spiritul, în locul elanului creator, a adâncirii în intensitate, tinde la o cuprindere extensivă, la înțelegerea ca atare, la pierderea retrospectivă în lume. Simțul istoric temporalizează toate formele și toate valorile, încât categorialul și valabilul prind rădăcini în lume ca orice relativitate concretă.

*Când și atunci* sunt superstiția simțului istoric, a cărui hipertrofie inevitabilă a dat naștere istorismului modern.

Zorile culturilor și formele aurale ale spiritului sunt străine de tentațiile acestui simț.

Orice cultură mare se creează în atmosfera învăluitoare a unei eternități, absorbită de individ prin toți porii. Constructorii de catedrale în zarea modernității, de piramide în cea egipteană sau eroii lumii homerice, au trăit fără *distanța* de creația lor și fiecare piatră ridicată sau fiecare gest de sacrificiu se stratifică într-o ordine definitivă a lumii, într-o arhitectonică divină sau cosmică și foarte puțin umană. Relativismul istoric este o perversiune a sensibilității temporale. După ce o cultură și-a lichidat avutul în creații, începe *distanța* de ea însăși în perspectiva asupra trecutului ei și a altora. Naivitatea creatoare a încetat, urmată fiind de dualismul, inerent înțelegerii istorice, care separă spiritul de lumea căreia i se aplică. Înălțarea florală a spiritului în perioadele creatoare ale cul-

turilor le împrumută o naivitate pe care cu greu am căutat-o în luciditatea searbădă a culturilor mici.

Un popor care se lansează în istorie de la întâiul act de viață *luneacă pe soarta sa*. Respirația în mitologie, diferențierea vieții religioase de cea politică, crearea unui stil propriu spiritual și politic, accesul la putere și consecința lui, imperialismul etc., indică o evoluție firească, o iresponsabilitate în evoluție.

Închegarea etnică a poporului francez l-a făcut să treacă treaptă istorică. Și așa orice popor cu destin, care a despiciat lumea și i s-a constituit axă. Căci de la întâiul gest de viață el trebuie să aducă în lume ceva, care, desfășurat în timp, devine *pentru el, totul*.

Intrării lui în istorie nu există piedici din afară. Zorile lui sau sunt o fatalitate sau nu sunt. – De ce noi românii, etnic vorbind mai omogeni decât germanii, a trebuit să ne *așteptăm soarta* o mie de ani ? Situația geografică defavorabilă, neprielnicia condițiilor, năvăliri barbare, vecini sălbatici ? Dar acestea ar fi trebuit să fie motive în plus de afirmare, elemente de mărire proprie, dacă *pornirea* de a face istorie, *pornirea* oarbă și primordială ne-ar fi aruncat irezistibil în vârtejul universal. Astăzi la ce-am ajuns ? La *voința* de a face istorie. Cine a înțeles acest lucru este lămurit cu tragedia culturilor mici, cu tot ceea ce e rațional, abstract, conștient în tragicul nostru. Cu adevărat, cele câteva milenii de istorie, ne-au făcut necruțători cu subistoria noastră.

Aspirația nemărturisită, dar constantă a unui popor, ridicat prin creații la mare cultură, trebuie să fie: *închegarea lumii întregi în jurul său*. Aceasta este *ideea*, pentru care luptă – știind sau neștiind – culturile mari. Prin conținuturi, mesianismele se deosebesc, se opun, se războiesc; numai substratul este identic. Motivele generatoare sunt aceleași, numai *motivările* altele.

Să ne gândim la câteva idei de misiune și la sensul lor mai adânc, la antinomia ideologică și istorică a mesianismelor, dar la identitatea substanțială a rădăcinilor lor. *Două popoare mesianice nu pot trăi în pace*. Neservind același sens în lume, dar luptând cu o intensitate și cu un dramatism egal pentru ideea (în fond pentru *destinul*) lor, conflictul se agravează cu cât acea "*idee*" este mai matură în substanța celui popor. De la profeții evrei până la Dostoievski (ultimul mare vizionar mesianic), știm că fiecare neam ce-și deschide cale în istorie luptă pentru o idee a lui și

pentru o formulă de salvare, pe care o crede universală și definitivă. Credința lui Dostoievski că poporul rus va salva lumea, este singura expresie valabilă a unui crez mesianic. În formă brutală, mesianismul a fost reprezentat de germani, ruși și evrei. Menirea lor nu-i poate purta decât pe drumuri izolate sau antagonisme dramatice. Toată istoria Franței n-a fost decât desfășurarea concretă a unei misiuni, căreia nu i-a mărturisit zgomotos, fiindcă o avea în sânge și o înfăptuia natural. Încă din evul mediu, concepția lui "*Gesta Dei per Francos*", iar în perioada modernă "*la civilisation française*", "*La France éternelle*", au fixat Franța în conștiința cetățeanului francez ca unica realitate substanțială de cultură. În decursul secolelor rivalitatea dintre Franța și Germania a fost aproape totdeauna soluționată în avantajul primei, căci Germania nefiind realizată politiceste decât în câteva culmi ale istoriei sale (imperiul lui Otto, Bismarck), a exercitat o dominație culturală și aceea *indirect*, prin reacțiunea celorlate națiuni, în speță Franța. Lutheranismul, romantica, hitlerismul, au provocat crize în lume, prin reacțiune. Lipsa unei viziuni universaliste i-a izolat spiritual pe germani, care pentru a se salva de la particularismul lor organic, s-au refugiat în imperialism. Setea de spațiu, dorința de realizare în întindere, de împlinire prin cuceriri, nu exprimă decât exterior și concret ideea mesianică germană, a cărei involburare metafizică nu este lipsită de cele mai practice corespondențe. Nu există mesianism abstract, care să se satisfacă în formule și să nu vizeze ceva concret, prea concret. *Imperialismul este impli-cația practică a mesianismului*. Sunt totuși națiuni imperialiste, care n-au fost niciodată mesianice, fiindcă n-au luptat pentru o *idee istorică*. Așa de exemplu: englezii, al căror imperialism este pur utilitarist sau, în lumea antică, romanii, care n-au luptat decât pentru o *idee* imperialistă, iar nu pentru un sens spiritual. Despre romani se poate spune că au constituit o mare națiune: dar n-am respecta nuanțele, de am numi-o cultură mare. O națiune care a dat lumii numai o conștiință juridică, metode de colonizare și historiografie, n-a depășit categoriile elementare ale spiritului.

Mesianismul francez și cel germanic își justifică antinomia durabilă numai în ireductibilitatea ca atare a orientării mesianice, ci și într-o sumă de elemente psihologice și spirituale, care diferențiază specific fizionomiile națiunilor.

În cultura franceză, care este o *cultură de stil* și în care grația temperează elanurile vitalității, n-a existat niciodată ca o problemă



torturantă și dramatică, antinomia dintre viață și spirit. (În Franța, bergsonismul este o erezie). Francezul trăiește mai unitar, nici prea departe de viață și nici prea aproape de ea. Din acest motiv nu veți găsi niciodată la francezi neliniștea și teama de a te fi dezintegrat din conținuturile firești ale umanității, de-a fi riscat totul și de a fi pierdut simțul măsurii. În Franța, oamenii sunt stăpâni pe gândurile lor; în Germania, orice gânditor se simte depășit de sistemul său. Odată pornit pe calea elaborării, el nu-și mai poate domina gândurile, care evoluează între formele cele mai ciudate. Amestecul de sublim, de grotesc și de monumental îl veți întâlni în aproape toate sistemele germane de filozofie.

În Franța toată lumea are talent; rar găsești un geniu. În Germania nimeni nu are talent, dar un geniu compensează lipsa de talent a tuturor. Gândiți-vă la toate geniile germanice: fiecare aduce cu el o lume, o nouă formă de existență. Cu Hegel, cu Wagner și cu Nietzsche s-au născut lumi noi. Fiecare dintre ei ar fi fost în drept să spună că lumea începe de la el. Suntem obișnuiți să considerăm în omenesc numai o sumă limitată de valori, un număr redus de posibilități, o formă determinată de existență. Dintr-o astfel de perspectivă, este natural ca acești creatori să fi depășit omenescul.

Existența și opera tuturor genilor germanice au ceva inexplicabil, inaccesibil, vădit inuman. Ele se împletesc cu elemente catastrofice, cu viziuni apocaliptice, cu elanuri amețitoare, răsărite dintr-un neînțeles fond lăuntric. Nietzsche spunea că Beethoven reprezintă năvala barbariei în cultură. Aceasta este tot atât de adevărat pentru Nietzsche însuși. Barbaria germanică rezultă din incapacitatea germanilor de a menține un echilibru între viață și spirit. Dezechilibrul nu se exprimă atât prin oscilația între aceste două realități, prin prizonieratul succesiv în ele, cât prin viețuirea simultană într-un contrast, care determină în existența omului prezența unei structuri antinomice. Neputându-și armoniza aceste elemente ale existenței, viața din el izbucnește într-o explozie primară, barbară și elementară, iar spiritul construiește alături de viață sau deasupra ei, sisteme și perspective ce variază de la o mărime halucinantă la fantezii inutile și sterile. Barbaria rezultă din incapacitatea de a găsi o formă care să închege pe un plan derivat antinomii originare. Toată amploarea culturii germane derivă din această incapacitate, din această disproporție care închide în sine un tragic impresionant. Arhibanala distincție între dinamismul

germanic și statismul francez nu trebuie interpretată ca o degenerare franceză și o exuberanță germanică, ci ca o diferență de tensiune. Francezii sunt vii, fără să depășească formele care îmbracă viața; nemții nu pot fi decât prin lipsa de formă, prin elementar și primordial. Și izbucnirea vieții în el are totdeauna ceva inuman, ce sfidează conveniențele. Întreg mesianismul germanic are acest caracter elementar, exploziv și orgolios, în deosebire de cel francez, discret și rezervat, dar nu mai puțin imperialist.

Discreția mesianismului francez, masca permanentă sub care se ascunde, ne face să înțelegem de ce el a fost privit totdeauna cu mai multă simpatie decât sinceritatea brutală a celui teutonic.

Determinarea omului german ca o existență frământată în antinomii, în contradicții și tensiuni, incapabilă de a se menține numai la nivelul normal și la stilizarea formală a culturii, explică de ce îl poți numi oricum, numai "*cult*" în sensul obișnuit nu. Germania are o existență aparte în Europa. Astfel, pentru ea, ceea ce înțelegem noi prin cultură nu este de cele mai multe ori decât mediocritate stilizată. Rusia și Germania nu pot fi înțelese de celelalte țări.

Franța a iubit totdeauna omul de societate, fin, politicos, subtil rafinat și intelectualizat. Eroul, ca o ființă ce sparge formele vieții și se avântă irațional într-un elan demiurgic, care dintr-un exces de viață simte dorința de moarte și care nu devine simbol decât prin renunțare, n-a fost niciodată un ideal sau un cult francez. Dar ce putea crește din barbarie, din excesul infinit al sufletului germanic, altceva decât un cult nemărginit pentru erou ca atare? Germania niciodată n-a fost creștină în sensul propriu al cuvântului. Cultul eroului a fost pentru sentimentul ei intim *mai mult* cultul sfințeniei. Orice neamț este interior mai apropiat de viziunile eroice ale mitologiei germane, decât de concepția de viață creștină. Încreștinarea germanilor a însemnat de fapt o germanizare a creștinismului. Izolarea de romanitate a fost totdeauna un ideal german.

Nemții n-au depășit niciodată idealul de erou. Reacția teologilor național-socialiști împotriva teologiei dialectice (Karl Barth, este motivată pe faptul că acest curent prin pesimismul său antropologic exclude orice hotărâre concretă și eficace în timp. Distanța între Dumnezeu și om a devenit atât de mare în concepția acestor teologi, încât omul nu mai poate fi salvat decât prin intervenția divină, acțiunea omului ca atare fiind irelevantă și nulă.

Că idealul german este eroul, iar nu sfântul, o dovedește în efortul de regermanizare a creștinismului, înlocuirea ideii de caritas, prin cea de onoare. Ideea de onoare, de orgoliu bazat pe noblețe, este o idee specifică necreștină.

Cu cât se adâncește în diverse domenii orientarea înspre un caracter specific germanic, cu atât ne sunt nouă străinilor mai inaccesibile aceste domenii. Artiștii particular teutonici ne sunt și cei mai îndepărtați. Majoritatea nemților sunt de acord că Mathias Grünewald reprezintă o viziune specific germană a lumii, mai mult decât Dürer și mai mult decât Holbein, la care predominarea linearului a împiedicat realizarea unei viziuni de un dramatism infint, ce o întâlnim totdeauna la Grünewald. Dintre toți artiștii Germaniei acesta este cel mai greu de înțeles. Pentru latini el e de-a dreptul îninteligibil. Artă italiană ne-a obișnuit cu paradoxul suferinței frumoase. În toată artă italiană, durerea este imaterializată prin frumusețe, încât estetizarea ei răpește acel caracter de materialitate grea (ca și în cea rusă) dimpotrivă, aceste caractere se revelează în strania lor măreție. De aceea, madona în artă nordică este de o trisețe atât de adâncă, iar în cea rusă nu-i lipsesc lacrimile, în deosebire de madona în artă sudică, a cărei transcendență este un amestec de interioritate și de eros transfigurat. Unii teologi protestanți au vrut să scoată din acest fapt un argument pentru autenticitatea creștinismului nordic, față de creștinismul sudic, de esență romanică. Ce e drept, nordul a înțeles mai adânc suferința, a avut un sentiment mai persistent al morții și o experiență mai interioară a tragediei. Dar nordul (în speță Germania) n-a avut niciodată umilința, caritatea și pietatea reținută, intimă și discretă, care au definit în sud mișcarea cea mai autentică creștină, franciscanismul. Nemții nu s-au simțit prea bine în creștinism, deși ca profunzime religioasă sunt superiori latinilor (cu excepția spaniolilor).

Germania nu și-a trăit misiunea *universal*. Dostoievski a numit-o națiune protestatară prin excelență. Evenimentele importante ale Germaniei sunt o succesiune de *anti*.... Încât te întrebi în ce fel se definea în lume dacă nu era papalitatea, catolicismul, raționalismul și clasicismul, împotriva cărora ea să reacționeze. Germania în afară de moda iluministă, care a falsificat-o temporal – nu s-a intergrat natural Occidentului. Creșterea conștiinței germanice a izolat-o și mai mult în lume. *Imperialismul este*

*singurul mod de a se realiza universalist al Germaniei*. Altcum, lumea o refuză, și ea, la rândul ei, refuză lumea.

Dacă România vrea cu adevărat să-și croiască un drum în istorie, țara de la care poate învăța cel mai mult este Rusia. Întreg secolul XIX, rușii au frământat până la obsesie, problema destinului lor. Și deodată cu chinul lor teoretic, Rusia a pășit efectiv în istorie, pentru ca prin revoluție să se fixeze în centrul ei. Gândirea religioasă rusă, slavofilismul și occidentalismul, nihilismul, narodniscismul etc. toate s-au învărtit în jurul misiunii Rusiei. Komiakov, Ceadaev, Herzen, Dostoievski, Aksakov, Danilevski sau nihilistii Pisarev, Dobroliubov, Cernîșevski, în soluții diferite, au încercat să rezolve aceeași problemă. Însăși mistica lui Soloviev, pare o transpoziție teologică a Rusiei concrete.

Este mai mult decât evident că Rusia a fost sortită unei meniri monumentale. De ce totuși evidența aceasta a fost prilej de tortură pentru ruși ? Tot secolul XIX rusesc vedește o conștiință turburată și profetică, o adevărată isterie mesianică. Orice popor care intră în istorie, când celelate sunt în maturitate, suferă de un dezechilibru, provocat de *inegalitățile de nivel istoric*. Rusia se naștea la viață, după ce dormise – întocmai ca România – secole întregi. Nu i-a rămas altceva de făcut, decât să ardă etapele. Ea n-a cunoscut Renașterea, iar evul mediu rusesc a fost întunecos, nespirtual. Însăși în literatură, până la începutul secolului trecut s-a remarcat doar prin fabuliști și creații moral-religioase. Plaga mare a Rusiei – ca și a noastră – a fost tradiția bizantină, suflul spiritualității bizantine, care altoit într-o cultură străină devine anchiloză, schematism abstract, iar pe plan politic și cultural, reacționarism organizat. Tot ce este gândire reacționară în Rusia secolului trecut continuă – conștient sau inconștient – filonul bizantin. Pe Pobedonoshev –procurorul Sf. Sinod, profet al inculturii maselor într-o țară de analfabeți, îl văd descifrând sensul istoriei după o icoană bizantină, iar nu după mersul soarelui, cum au făcut occidentalii, – după o icoană bizantină, simbol al morții, al uscăciunii și al umbrelor. Nu există o viziune mai devitalizantă, decât aceea care se degajează din artă bizantină, artă de ceruri obscure, de monotonie între sfinți, de inaderență la Eros. Și când te gândești România a viețuit secole sub blestemul spiritului Bizantin !



## Eseuri

### Stilul ca aventură

Maestrii ai unei arte de a gândi pur verbale, sofistii sunt cei dintâi care au cugetat cu râvnă asupra cuvintelor, asupra valorii și proprietății lor, asupra funcției care le revenea în dezvoltarea raționamentului: pasul capital spre descoperirea stilului, conceput ca scop în sine, ca țel intrinsec, era făcut. Rămânea doar ca această căutare verbală să fie transpusă, să i se atribuie drept țel armonia frazei, iar jocului abstracției să i se substituie jocul expresiei. Artistul care cugetă asupra mijloacelor sale este, așadar, îndatorat sofistului, este organic înrudit cu acesta. Și unul și altul urmăresc, în direcții deosebite, același gen de activitate. Încetând să mai fie *naturali*, ei trăiesc în funcție de cuvânt. Nimic original într-însii: nimic care să-i lege de izvoarele experienței; nici o naivitate, nici un fel de "*simțire*". Când gândește, sofistul își domină până-ntr-atât gândirea, încât face din ea tot ce vrea; nefiind supus gândirii, el o dirijează potrivit capriciilor sau calculelor sale; față de propriul său spirit, se comportă ca un strateg; nu meditează, ci concepe, conform unui plan pe cât de abstract pe atât de artificial, operațiunii intelectuale, deschide breșe în concepte și le dezvoltă plin de mândrie slăbiciunea sau le acordă în mod arbitrar o soliditate sau un sens. De "*realitate*" nu se sinchisește mai deloc: știe că ea depinde de semnele care o exprimă și pe care important e să le stăpânească.

Artistul pornește și el de la cuvânt spre a trăi; *expresia* constituie singura experiență originală de care este capabil. Simetria, îmbinarea, perfecțiunea operațiilor formale reprezintă mediul său natural: aici sălășluiește el, aici respiră. Și pentru că năzuiește să epuizeze capacitatea cuvintelor el tinde, mai mult decât la expresie, la expresivitate. În universul închis în care trăiește, nu scapă de sterilitate decât prin această reînnoire continuă impusă de un joc în care nuanța dobândește dimensiuni de idol, iar chimia verbală reușește doze de neconceput pentru arta naivă. O activitate atât de deliberată se apropie, în schimb, atunci când se situează la antipodii experienței, de extremitățile intelectului. Ea face din artistul care i se dedică un sofist al literaturii.

În viața spiritului vine o clipă când, erijându-se în principiu autonom, scriitura devine destin. Atunci Verbul își dezvoltă, atât în

speculațiile filozofice cât și în producțiile literare, vigoarea și neantul deopotrivă.

Maniera unui scriitor este condiționată fiziologic; el are un ritm al său, imperios și ireductibil. Nu-i de conceput un Saint-Simon schimbându-și structura frazelor prin efectul unei metamorfoze voite, și nici delimitându-se, practicând laconismul. Totul în el îi impunea să se reverse în fraze întortocheate, stufoase, mobile. Imperativele sintaxei trebuie să-l fi urmărit ca un chin și o obsesie. Suflul său, cadența respirației sale, gâfâiala sa îi impună acea mișcare fluidă și amplă ce forțează soliditatea și bariera cuvintelor. Exista în el o latură de *orgă* cu totul diferită de trilirile de flaut ce caracterizează franceza. De aici acele perioade care, evitând *punctul*, se cotropesc reciproc, își înmulțesc ocolirurile de parcă ar vrea să nu se mai sfârșească.

În cealaltă extremă, gândiți-vă la La Bruyère și felul său de a rețea fraza, de a o restrânge, de a o opri, foarte atent să-i delimiteze frontierele; punct și virgulă este obsesia lui; el are punctuația în sânge. Opiniile, și chiar sentimentele sale sunt *bine cumpănite*. Se teme să le solicite, să le irite ori să le exaspereze. Cum are suflul scurt, trăsăturile gândirii sale sunt clare; ar prefera să se restrângă mai degrabă decât să iasă din limitele naturii sale. Prin aceasta, el adoptă geniul unei limbi specializate în suspinele intelectului, și pentru care tot ce nu-i cerebral e suspect sau nul. Condamnată la uscăciune prin însăși desăvârșirea sa, improprie să asimileze și să traducă *Iliada* și *Biblia*, pe Shakespeare și pe *Don Quijote*, golită de orice încărcătură afectivă și lipsită parcă de originea ei, limba lui la Bruyère refuză primordialul și cosmicul, tot ce precede sau depășește omul. Dar *Iliada*, *Biblia*, *Shakespeare* sau *Don Quijote* țin de un soi de autoștiință naivă, care se situează dedesubtul și totodată deasupra fenomenului uman. Limba franceză nu abordează sublimul, atrocele, blasfemia sau strigătul decât spre a le denatura prin retorică. Ea nu-i mai adaptată nici pentru delir și nici pentru umorul brut: Ahile și Priam, David, Lear sau *Don Quijote* se înăbușă sub rigorile unei limbi care îi face să pară neghiobi, jalnici sau monstruoși. Oricât de deosebiți ar fi, ei trăiesc încă – și aceasta e trăsătura lor comună – la nivelul *sufletului*, care, pentru a se exprima, cere o limbă fidelă reflexelor, legată de instinct, nedescărmată.

Dacă, după ce a frecventat o seamă de idiomuri a căror plasticitate îi oferea iluzia unei puteri nemărginite, strălucind dezlănțuit, îndrăgostit de improvizație și dezordine, înclinat spre exces sau echivoc din neînțelegere pentru limpezime, abordează în cele din urmă franceza cu timiditate, el ajunge să vadă în ea un instrument de salvare, o asceză și o terapeutică. Folosind-o, se lecuiește de trecutul său, învață să jertfească un întreg fond de obscuritate de care era legat, se simplifică, devine *altul*, abandonează extravaganțele, își domină vechile răătăcirii, se împacă din ce în ce mai mult cu bunul simț, și cu rațiunea; de altfel, poți oare să pierzi rațiunea și să folosești o unealtă care cere cultivarea ei, chiar abuzivă? Prin însăși semnificația pe care o traduce, toate cuvintele ei par cuvinte lucide. Folosirea lor în scopuri poetice echivalează o aventură sau un martiriu.

"*E frumos ca o proză.*" Butadă tipic franceză. Universul redus la articulațiile frazei, *proza ca unică realitate*, vocabula retrasă în ea însăși, emancipată de obiect și de lume: sonoritatea în sine, tragică ipseitate a unei limbi silite la propria ei desăvârșire.

\*

Când examinezi stilul timpului nostru este cu neputință să nu te întrebi care sunt rațiunile coruperii sale. Artistul modern este un solitar care scrie pentru el sau pentru un public despre care nu are nici o idee precisă. Legat de o epocă, el se străduiește să-i exprime trăsăturile; dar această epocă este în mod inevitabil *fără chip*. El ignoră cui i se adresează, nu-și reprezintă cititorul. În secolul al XVII-lea și în următorul, scriitorul avea în vedere un cerc restrâns căruia îi cunoștea exigențele, gradul de finețe și de acuitate. Limitat în posibilitățile sale, el nu se putea abate de la regulile, reale deși neformulate, ale gustului. Cenzura saloanelor, mai severă decât cea a criticilor de astăzi, a permis ecloziunea genurilor perfecte și minore, condamnate la eleganță, la miniatură și la migală.

Gustul se formează prin presiunea exercitată de trândăvi asupra Literelor și se formează mai ales în epocile când societatea e destul de rafinată pentru a da tonul literaturii. Când ne gândim că în alte timpuri o metaforă șchioapă putea discredita un scriitor, că un oarecare academician s-a făcut de râs pentru o stângăcie în exprimare sau că o vorbă de duh rostită în fața unei curtezane putea asigura o situație, chiar și o abație (cazul lui Talleyrand), măsurăm distanța străbătută de atunci încolo. Teroarea gustului a încetat și, odată cu ea, superstiția stilului. A te plânge

ar fi tot atât de ridicol pe cât de ineficace. Avem în urma noastră o tradiție de vulgaritate destul de solidă; arta trebuie să i se adapteze, să se resemneze, sau să se izoleze în expresia absolut subiectivă. Fiecare trebuie să decidă, potrivit cu firea lui, dacă scrie pentru toată lumea sau pentru nimeni. Orice hotărâre am lua, suntem siguri că nu vom mai întâlni în calea noastră aceea sperietoare care era pe vremuri lipsa de gust.

\*

Virus al prozei, stilul poetic o dezarticulează și o nimicește: o proză poetică este o proză bolnavă. În plus ea se demodează întotdeauna: metaforele îndrăgite de o generație par ridicole celei următoare. Îi citim pe Saint-Evremond, Montesquieu, Voltaire, Stendhal ca pe contemporanii noștri tocmai pentru că n-au păcăuit nici prin lirism nici prin exces de imagini. Cum prin însăși natura ei proza ține de procesul verbal, prozatorul trebuie să-și învingă primele impulsuri, să se apere de ispita sincerității: toate greșelile de gust se trag din "*inimă*". *Plebea* din noi poartă răspunderea dezlănțuirilor noastre, a exceselor noastre: ce poate fi mai plebeian decât un sentiment?

\*

Sumă de constrângeri imperceptibile, simț al dozajului și al proporției, vigilență impusă facultăților noastre, discreție, pudoare față de cuvinte, gustul este propriu autorilor care, neatinși de mania "*profunzimii*", sacrifică o parte din forța lor în folosul unei anumite anemii. Că nu l-am putea întâlni în secolul nostru, e de la sine înțeles. Epoca în care puteai fi minunat de superficial a apus pe vecie. Decăderea rafinamentului trebuia s-o antreneze pe cea a stilului, care, pitoresc, complex, se prăbușește sub povara propriei sale bogății. Cine poartă vina, dacă există vreo vină? Poate că ar trebui s-o imputăm romantismului; dar el însuși n-a fost decât consecința unei degradări generale, un efort de eliberare în *detrimentul rafinamentului*. La drept vorbind, rafinamentul secolului al XVIII-lea nu s-ar fi putut perpetua fără să cadă în poncif, dulcegărie sau scleroză.

O națiune în declin decade pe toate planurile. "*Orice degradare individuală sau națională, observă Joseph de Maistre, este numai decît anunțată de o degradare riguros proporțională în limbaj.*" Deficiențele noastre ne maculează și scrisul; când e vorba de o națiune, instinctul ei, tot mai puțin sigur, o târăște într-o incertitudine echivalentă în toate



domeniile. De mai bine de un secol, Franța își abandonează vechiul ideal de perfecțiune. La fel s-a întâmplat și cu Roma: eclipsa puterii sale a fost contemporană cu o latină din ce în ce mai fadă, care slujind cu docilitate doctrinele și unele himere opuse geniului ei, a ajuns o unealtă luată în stăpânire de către concilii. Limba lui Tacit, deformată, trivializată, silită să îndure divagațiile despre Treime ! Cuvintele au același destin ca și imperiile.

În epoca saloanelor, franceza a câștigat o uscăciune și o transparență care i-au permis să ajungă universală. Când a început să se complice, să-și îngăduie libertăți, soliditatea ei s-a resimțit. Ea se eliberează în cele din urmă în detrimentul universalității sale și, ca și Franța, evoluează spre antipodul trecutului ei, al geniului ei. Dublă dezagregare inevitabilă. Pe vremea lui Voltaire, fiecare încerca să scrie ca toată lumea; dar toată lumea scria perfect. Astăzi, scriitorul vrea să aibă stilul său, să se individualizeze prin expresie; nu izbutește decât demontând limba, silnicindu-i regulile, minându-i structura, magnifica ei monotonie. Să vrei să te sustragi acestui proces ar fi stupid; vrând-nevrând colaborezi la el, și așa trebuie să faci, altminteri riști moartea literară. Din moment ce franceza declină, să ne declarăm solitari cu destinul ei, să profităm de profunzimile pe care le etalează, ca și de înveșnarea ei de a-și învinge pudoarea limitelor. Nimic mai derizoriu decât să protestezi împotriva frumoasei sale toamne, împotriva ultimelor sale sclipiri. Să ne bucurăm mai degrabă că trăim într-o epocă în care, folosite indiferent în ce sens, cuvintele se emancipează de orice constrângere, iar semnificația nu mai constituie o exigență și nici o obsesie. Nu încapă nici o îndoială asistăm la splendida dezagregare a unei limbii. Viitorul ei ? Poate că va mai cunoaște câteva tresăriri de rafinament sau, ceea ce-i mai probabil, va sfârși slujind diverse concilii moderne, mai rele decât cele din antichitate. Sau, dimpotrivă, ar putea avea parte de o agonie rapidă. Oricum, fie că se îndreaptă sau nu spre starea de vestigiu, nu ne rămâne decât să constatăm că nu puține dintre vocabulele sale își pierd tot restul de vitalitate. Va fugi oare geniul prozei spre alte idiomuri ?

\*

Tără a cuvintelor, Franța s-a afirmat prin scrupulele pe care le-a nutrit față de ele. Câteva urme ale acestor scrupule mai dăinuie. Făcând, în 1950, un bilanț al jumătății de secol, o revistă cita evenimentul major

din fiecare an: sfârșitul afacerii Dreyfus, vizita Kaizerului la Tanger, etc. Pentru 1911, ea notează simplu : "*Faquet admite locușimea malgré que*". S-a mai pomenit oare pe undeva o asemenea solicitudine față de Verb, de viața sa cotidiană, de amănuntele existenței sale ? Franța l-a iubit până la viciu, și în detrimentul lucrurilor. Sceptică față de posibilitățile noastre de cunoaștere, nu însă și față de posibilitățile de a ne formula îndoielile, ea asimilează adevărurile noastre modului de a ne traduce neîncrederea față de ele. În oricare civilizație delicată se operează o disjuncție radicală între realitate și verb.

A vorbi despre decadență în absolut nu înseamnă nimic, legată de o literatură și de o limbă, ea nu-l privește decât pe cel care se simte atașat de una sau de alta. Se deteriorează oare limba franceză ? Singur cel care vede în ea un instrument unic și de neînlocuit se îngrijorează. Puțin îi pasă că se va găsi în viitor alta mai suplă, mai puțin exigentă. Când iubești o limbă, a-i supraviețui este o dezonoare.

De două secole încoace, orice originalitate s-a manifestat în opoziție cu clasicismul. Nu-i formă sau formulă nouă care să nu fi reacționat împotriva acestuia. Pulverizarea a tot ce s-a dobândit până acum mi se pare a fi tendința esențială a spiritului modern. În oricare sector al artei, orice stil se afirmă împotriva *stilului*. Numai subminând ideea de rațiune, de ordine, de armonie, devenim conștienți de noi înșine. Romantismul, ca să ne întorcem iarăși la el, n-a fost decât un elan spre o destrămare dintre cele mai fecunde. Universul clasic nemaifiind viabil, simțim nevoia să-l zdruncinăm, să strecurăm în el o sugestie de nedesăvârșire. "*Desăvârșirea*" nu ne mai tulbură: ritmul vieții noastre ne face insensibili la ea. Pentru a produce o operă "*perfectă*", trebuie să știi cum să aștepti, cum să trăiești în miezul acestei opere până ce ea ajunge să înlocuiască universul. Departe de a fi produsul unei tensiuni, ea este rodul pasivității, rezultatul unor energii îndelung acumulate. Dar noi ne cheltuim, suntem niște oameni fără rezeve, pe deasupra, incapabili de a fi sterili, intrați în automatismul creației, copți pentru orice fel de operă pentru toate semireușitele.

\*

"*Rațiunea*" nu moare doar în filozofie, ci și în artă. Prea desăvârșite, personajele lui Racine ni se par a aparține unei lumi aproape cu neputință de conceput. Nu-i unul, până și Fedra, care să nu aibă aerul

că insinuează: "Priviți frumoasele mele suferințe. Vă desfid să trăiți și voi suferințe ca astea !" Noi nu mai suferim astfel; logica noastră schimbându-și fața, am învățat să ne lipsim de evidențe. De aici ni se trage pasiunea pentru tot ce-i confuz, de aici nehotărârea comportărilor noastre, ca și a scepticismului nostru: noi nu ne mai definim îndoilele în raport cu certitudinile noastre, ci cu alte îndoeli mai *consistente*, pe care ar urma să le facem mai mlădioase, mai fragile, ca și cum, fără să ne pese de statornicia unui adevăr, țelul nostru ar fi acela de a întemeia o ierarhie a ficțiunilor, o scară a erorilor. Pentru că noi urâm limitele pe care ni le pune "*adevărul*" și tot ce reprezintă el ca frână a mofturilor noastre sau a goanei noastre după nou. Or, clasicul, urmându-și munca de aprofundare într-o singură direcție, se păzea de nou, de originalitate în sine.

Noi vrem spațiu cu orice preț, chiar cu riscul ca spiritul să-și sacrifice atât legile, cât și vechile sale exigențe. Nu credem cu adevărat în cele câteva dovezi pe care oricum le deținem: simple puncte de reper. Teorii-lor, ca și atitudinilor noastre le dă viață sarcasmul nostru. Iar acest sarcasm, aflat la rădăcina vitalității noastre, explică de ce înaintăm desprinși de pașii noștri. Orice clasicism își găsește legile în el însuși și nu le încalcă; el trăiește într-un prezent fără istorie; în timp ce noi trăim într-o istorie ce ne împiedică să avem un prezent. Astfel, nu numai stilul, ci însuși timpul nostru e sfărâmat. Noi n-am putut să-l sfărâmăm fără a ne sfărâma, în același timp, gândirea: veșnic hărțuindu-se între ele, gata să se anuleze reciproc, să se facă țândări, ideile ni se fărâmiează întocmai ca și timpul.

\*

De vreme ce există un raport între ritmul fiziologic și maniera unui scriitor, există cu atât mai mult și unul între universul său temporal și stilul său. Cum să fi practicat o scriitură sacadată, discontinuă, scriitorul clasic, cetățean al unui timp linear, delimitat, ale cărui fruntarii nu le trecea nicicând ? El cruța cuvintele, trăia în ele neclintit, iar aceste cuvinte oglindeau pentru el un etern prezent, acel timp al perfecțiunii, care era al său. În schimb, scriitorul modern, care nu-și mai găsea lăcaș în timp trebuia să îndrăgească un stil convulsiv, epileptic. Putem regreta aceasta, măsurând totodată cu amărăciune ravagiile făcute de dărâmarea vechilor idoli. Oricum, este cu neputință să mai aderăm la o scriitură "*ideală*". Neîncrederea noastră față de "*fracă*" atinge o întreagă parte a literaturii:

aceea care pune în joc "*farmecul*", care folosea procedeele seducției. Scriitorii care mai recurg la ea ne derutează, ca și cum ar vrea să perpetueze un univers perimat.

Orice idolatrie a stilului pornește de la credința că realitatea este încă și mai goală de înțeles decât reprezentarea ei verbală, că accentuarea unei idei valorează mai mult decât ideea, un pretext bine ticluit mai mult decât o certitudine, o întorsătură savantă mai mult decât o izbucnire necugetată. Ea exprimă o pasiune de sofist, de sofist al Literelor. În spatele unei fraze proporționate, satisfăcută de echilibrul ei sau umflată de sonoritatea ei, se ascunde prea deseori stinghereala unui spirit incapabil să parvină prin *senzație* la un univers original. Ce-i de mirare că stilul este, deopotrivă, și mască și mărturisire ?



## Dincolo de roman

Pe vremea când artistul își mobiliza toate metehnele pentru a produce o operă *care îl ascundea*, ideea de a-și destăinui viața publicului nici nu-i trecea măcar prin minte. Nu-l poți închipui pe Dante sau pe Shakespeare notând incidentele mărunte din existența lor pentru a le aduce la cunoștința celorlalți. Poate că încercau chiar să dea o imagine falsă despre ei înșiși. Aveau aceea pudoare a forței pe care deficientul modern nu o mai are. Jurnalele intime și romanele (în prin natura lor de aceeași generație: ce interes poate să prezinte o existență ? Prin ce pot interesa niște cărți care pornesc dintr-alte cărți sau niște spirite care se sprijină pe alte spirite ? Eu însumi n-am încercat o senzație de adevăr, un fior de viață autentică decât în contact cu analfabetul: ciobanii întâlniți în Carpați mi-au făcut o impresie mult mai puternică decât profesorii din Germania sau subtilii de la Paris, și am văzut în Spania vagabonzi al căror hagiograf mi-ar fi plăcut să fiu. Ei nu simțeau deloc nevoia să-și inventeze o viață, ci pur și simplu *existau*; ceea ce nu i se întâmplă civilizatului. Hotărât lucru, niciodată nu vom ști de ce strămoșii noștri nu s-au baricadat în cavernele lor.

Orice om își atribuie un destin, oricine poate, așadar, să și-l descrie pe al său. Credința că psihologia ne dezvăluie esența trebuie să ne lege de actele noastre, de ideea că ele comportă o valoare intrinsecă sau simbolică. A apărut apoi acel snobism al "*complexelor*" ca să ne învețe să ne umflăm frivolitățile, să ne lăsăm fascinați de ele, să ne înzestram cu facultăți și profunzimi de care este lipsit. Și totuși, perceperea intimă a nulității noastre nu-i zdruncină decât în parte. Cât despre romancierul care zăbovește cu insistență asupra propriei sale vieți, ne putem da lesne seama că doar se face a crede în ea, că nu respectă cătuși de puțin secretele pe care le descoperă într-însa; nu se lasă păcălit de acestea, iar noi, cititorii, cu atât mai puțin. Personajele sale aparțin unei umanități de categoria a doua, șmecheră și debilă, suspectă din cauza atător tertipuri și mașinații. Nu putem concepe un rege Lear *șiret*... Latura vulgară, latura de parvenit a romanului îi fixează și trăsăturile: depreciere a fatalității, Destin care și-a pierdut majuscula, improbabilitate a nenorocirii, tragedie declasată.

Pe lângă eroul tragic, copleșit de adversitate, avutul său

dintotdeauna, patrimoniul său, personajul românesc apare ca un aspirant la rutină, un trepăduș al ororii, foarte dornic să se piardă și temător totodată că nu va izbuti. Nesigur de dezastrul său, suferă totuși din cauza lui. Moartea sa nu implică nici o necesitate. Ni se pare că autorul l-ar putea salva, fapt care ne indispuie și ne strică toată plăcerea lecturii. Tragedia, în schimb, se desfășoară pe un plan, aș spune, absolut: autorul n-are nici o influență asupra eroilor săi, nu-i decât slujitorul, instrumentul lor; ei sunt cei care comandă și îi ordonă să redacteze procesul verbal al faptelor și gesturilor lor. Ei *domnesc* până și în operele cărora le servesc ca pretext. Iar aceste opere ni se par realități independente atât de scriitor cât și de sforăriile psihologiei. Cu totul altfel citim romanele. Tot timpul ne gândim la romancier; prezența lui ne obsedează; îl vedem zbătându-se cu personajele sale; în cele din urmă, singur el ne mai solicită. "*Ce va face cu ele ? Cum se va descotorosi de ele ?*" – ne întrebăm, cu o jenă amestecată cu teamă. De vreme ce s-a putut spune că Balzac shakespeariza cu *niște ratași*, ce să mai credem despre romancierii noștri siliți să se aplece asupra unui tip de umanitate încă și mai deteriorată ? Lipsit de suflu cosmic, personajul se subțiază și nu izbuteste să contracareze efectul dizolvant al științei sale, al voinței sale de clarviziune, al lipsei sale de "*character*".

Fenomenul modern prin excelență este constituit de apariția *artistului inteligent*. Aceasta nu înseamnă că cei de odinioară ar fi fost incapabili de abstractizare sau de subtilitate; dar, instalați din capul locului în mijlocul propriei lor opere, o creau fără să cugete prea mult asupra ei, și fără să se înconjoare cu doctrine și considerente de metodă. Arta lor, încă nouă, îi *purta*. Acum nu se mai întâmplă același lucru. Oricât de reduse ar fi mijloacele sale intelectuale, artistul este înainte de toate un estetician: plasat în afara inspirației sale, el o pregătește, i se supune în mod deliberat. Poet, își comentează operele, le explică fără să ne convingă și, pentru a inventa și a se reînnoi, maimuțarește instinctul pe care nu-l mai are: ideea de poezie a devenit materia lui poetică, sursa lui de inspirație. El își cântă poemul, gravă slăbiciune, nonsens poetic: nu se fac poeme cu poezie. Singur artistul îndoielnic pornește de la artă, artistul adevărat își extrage materia de altundeva: din sine însuși. Pe lângă "*creatorul*" actual, pe lângă suferințele și sterilitatea acestuia, cei din trecut par copleșiți de sănătate: nu erau anemiați de filosofie, ca ai noștri. Întrebați, într-adevăr, pe oricare pictor, romancier, muzician: veți vedea că

problemele îl macină și îi provoacă acea insecuritate care e semnul lui esențial. Băjbăie ca și cum ar fi osândit să se oprească în pragul creației sau cel al soartei sale. Nimeni nu scapă astăzi de această exacerbare a intelectului, însoțită de o atrofiere corespunzătoare a instinctului. Monumentalul, grandiosul, iraționalul nu mai e posibil; dimpotrivă, *interesantul* se ridică la nivel de categorie. Astăzi, individul făurește artă și nu arta îl făurește, precum odinioară, pe individ, așa cum nici opera nu mai este cea care contează, ci comentariul care o precede sau îi succede. Iar ceea ce produce mai bun artistul sunt doar idei despre ceea ce ar fi putut îndeplini. El a devenit propriul său critic, așa cum omul de rând a devenit propriul său psiholog. Nici o epocă n-a cunoscut o asemenea conștiință de sine. Văzute din această perspectivă, Renașterea pare barbară, Evul Mediu preistoric, și nu există nimic până în secolul trecut care să nu pară oarecum pueril. Știm o grămadă despre noi înșine; pe de altă parte, nu *sunt*em nimic. Revanșă a lacunelor noastre în naivitate, în prospețime, în speranță și în prostie, "*simțul psihologic*", cea mai mare achiziție a noastră, ne-a metamorfozat în spectatori ai propriei noastre ființe. Cea mai mare achiziție a noastră ? Fără îndoială că da, ținând seama de incapacitatea noastră metafizică, după cum este și singurul gen de profunzime de care suntem susceptibili. Dar dacă transcendem psihologia, întreaga noastră "*viață interioară*" devine un fel de meteorologie afectivă ale cărei variații nu comportă nici o semnificație. La ce bun să te interesezi de uneltirile unor stafii, de stafiile aparenței ? Și cum, după *Timpul regăsit*, am mai putea revendica un eu, cum am mai miza pe secretele noastre ? Nu Eliot, ci Proust este profetul așa-numiților "*hollow men*", al oamenilor goi pe dinăuntru. Eliminați funcțiile memoriei prin care el se trudește să ne ofere triumful asupra devenirii și nu mai rămâne în noi decât ritmul ce marchează etapele delicvescenței noastre. Prin urmare, a te împotrivi nimicirii este o impolitețe față de sine. Starea de creatură nu mai mulțumește. O știm la fel de bine atât prin Proust cât și prin Magistrul Eckhart; cu cel dintâi, ne este dată voluptatea vidului prin timp, cu cel de al doilea, prin eternitate. Vid psihologic; vid metafizic. Unul, încununare a introspecției; celălalt, a meditației. "*Eul*" constituie privilegiul aceloră doar care nu merg până la propriul lor capăt. Dar a merge până la capătul sinelui, această extremitate, rodnică pentru mistic, este o opțiune nefastă pentru scriitor. Nu ți-l închipui pe Proust supraviețuind operei sale, viziunii

care o încheie. Pe de altă parte, el a făcut superfluă și iritantă orice căutare în direcția minuiților psihologice. Cu timpul, hipertrofia analizei stânjenește deopotrivă pe romancier și pe personajele sale. Nu putem complica la nesfârșit un caracter și nici situațiile în care acesta se află implicat. Le cunoaștem pe toate, sau măcar le ghicim.

Un singur lucru e mai cumplit decât plictiseala; teama de plictiseală. E tocmai teama ce mă încearcă ori de câte ori deschid un roman. N-am ce face cu viața eroului, nu ader la ea, nu cred deloc în ea. Cum genul și-a risipit substanța, el nu mai are obiect. Personajul moare, și de asemenea intriga. De aceea, nu-i lipsit de semnificație faptul că singurele romane demne de interes sunt tocmai cele în care universul odată eliminat, nu se mai petrece nimic. Autorul însuși pare să lipsească din ele. Încântător de ilizibile, fără cap și coadă, ele s-ar putea opri la fel de bine la prima frază sau ar putea conține zeci de mii de pagini. În legătură cu ele, îți vine să te întrebi: putem repeta la nesfârșit aceeași experiență ? Să scrii un roman fără materie nu-i rău, dar ce rost are să scrii zece sau douăzeci ? Necesitatea absenței odată afirmată, la ce bun s-o mai multiplici și să te complaci în ea ? Concepția implicită a acestui gen de opere opune uzurii ființei realitatea nesecătuită a neantului. Logic lipsită de valoare, asemenea concepție nu e mai puțin adevărată din punct de vedere afectiv. (A vorbi despre neant altfel decât în termeni de afectivitate e o pierdere de vreme.) Ea postulează o căutare fără referințe, o experiență trăită în interiorul unei vacuități inepuizabile, vacuitate încercată și gândită prin senzație, precum și a unei dialectici în mod paradoxal încremenită, fără mișcare, a unui dinamism al monotoniei și al vacuității. Nu înseamnă oare asta a te învârti în cerc ? *Voluptate a nonsemnificației*: suprem impas. Să te folosești de anxietate nu pentru a converti absența în mister, ci misterul în absență. Mister nul, suspendat sieși, lipsit de arier-plan și incapabil să-l poarte pe acela care îl concepe dincolo de revelațiile nonsensului.

Narației care suprimă naratul, obiectul, îi corespunde o asceză a intelectului, o meditație *fără conținut*... Spiritul se vede redus la actul prin care este spirit, și nimic mai mult. Toate activitățile sale îl readuc la sine, la acea desfășurare staționară ce-l împiedică să se agațe de lucruri. Nici o cunoaștere, nici o acțiune: meditația fără conținut reprezintă apoteoza sterilității și a refuzului.

Romanul care iese din timp își abandonează dimensiunea



specifică, renunță la funcțiile sale: gest eroic pe care este ridicol să-l refaci. Are cineva dreptul să-și extenuze propriile obsesii, să le exploateze, să le repete, la nesfârșit? Mulți romancieri de astăzi mă fac să mă gândesc la un mistic care l-ar fi depășit pe Dumnezeu. Odată ajuns acolo, adică nicăieri, misticul nu s-ar mai putea ruga, întrucât a ajuns mai departe decât obiectul rugilor sale. Dar de ce oare romancierii care au depășit romanul perseverează totuși? Puterea lui de fascinație este atât de mare, încât îi subjugă până și pe cei care se străduie să-l desființeze. Cine ar putea traduce mai bine decât el obsesia modernă a istoriei și a psihologiei? De vreme ce se istovește în realitatea sa temporală, omul nu-i decât un personaj, un subiect de roman, și nimic mai mult. Pe scurt, semenul nostru. De altminteri, romanul ar fi fost de neconceput într-o epocă de înflorire metafizică: e greu să ni-l închipuim înfloritor în Evul Mediu ori în Grecia, în India ori în China clasice. Pentru că experiența metafizică, dezertând din cronologie și din modalitățile ființei noastre, trăiește în intimitatea absolutului, absolut la care personajul trebuie să tindă fără să ajungă la el; numai cu această condiție dispune de un destin, care, pentru a fi cu adevărat eficace, presupune o experiență metafizică neîncheiată și, voi adăuga, voit neîncheiată. Spre aceasta ținesc înșiși eroii dostoevskieni: inapți să se salveze, nerăbdători să decadă, ei ne intrigă în măsura în care păstrează o falsă relație cu Dumnezeu. Sfințenia nu-i pentru ei decât un pretext de sfășiere, un supliment de haos, un ocol care să le îngăduie și mai bine prăbușirea. De îndată ce ar ajunge cu adevărat la sfințenie, ar înceta să mai fie personaje: ei aspiră la ea doar ca să o respingă, doar ca să guste din primejdia recăderii în ei înșiși. În calitate lui de sfânt ratat se situează prințul epileptic în centrul unei intrigi, sfințenia realizată fiind în contradicție cu arta romanului. Cât despre Alioșa, mai aproape de inger decât de sfânt, puritatea lui nu evocă ideea unui destin și e greu de văzut cum ar fi putut face Dostoevski din el figura centrală într-o umare a *Fraților Karamazov*. Proiecție a repulsiei pe care ne-o inspiră istoria, ingerul e stavila ce amenință narația, dacă nu chiar moartea ei. Să deducem oare că domeniul naratorului nu trebuie să se întindă până la antecedentele Căderii? Aceasta mi se pare cât se poate de adevărat pentru romancier, a cărui funcție, merit și unică rațiune de a fi este aceea de a pașii infernului.

\*

Nu revendic onoarea de a nu fi în stare să citesc un roman până la sfârșit; mă revolt pur și simplu împotriva insolentei sale, împotriva tabietului pe care ni l-a impus, și a locului pe care și l-a câștigat în preocupările noastre. Nimic mai inadmisibil decât să asști ore în șir la niște discuții în jurul cutărui sau cutărui personaj fictiv. Să fiu bine înțeles: cărțile cele mai răscolitoare, dacă nu și cele mai mari pe care le-am citit erau romane. Ceea ce nu mă împiedică să urăsc viziunea din care purcedeau acestea. Ură fără de speranță. Căci dacă aspir la o altă lume, la indiferent ce lume în afară de a noastră, știu totuși că nu voi ajunge în ea niciodată. Ori de câte ori am încercat să mă statornicesc într-un principiu superior "*experiențelor*" mele, am fost nevoit să constat că, pentru mine, interesul acestora precumpănea asupra celui principiu, că toate veleitățile mele metafizice se izbeau de frivolitatea mea. Pe drept sau pe nedrept, am ajuns în cele din urmă să trag la răspundere un întreg gen, să-l impresor cu furia mea, să văd în el un obstacol în calea spre mine însumi, agentul fărâmițării mele și a celorlalți, o manevră a Timpului pentru a se infiltra în substanța noastră, dovada în sfârșit dobândită că pentru noi eternitatea nu va fi niciodată altceva decât un cuvânt și un regret. "*Ca toată lumea, tu ești fiu al romanului*", acesta mi-e refrenul și înfrângerea.

Nu-i atac fără voința de a te elibera din mrejele unei vrăji sau, dimpotrivă, de a te pedepsi pentru ea. Nu-mi voi ierta niciodată că, în sinea mea, sunt mai aproape de primul romancier venit decât de cel mai ușuratic dintre înțelepții de odinioară. Nu ne înflăcăram nepedepsiți după balivernele civilizației occidentale, civilizație a romanului. Obnubilată de literatură, ea acordă scriitorului aproape același credit atribuit odinioară înțeleptului în lumea antică. Cu toate acestea, patricianul care își cumpăra un stoic sau un epicurian trebuia, în preajma acestui sclav, să se înalțe la un nivel la care n-ar putea năzui burghezul modern care își citește roman-cierul. Dacă mi s-ar răspunde că înțeleptul antic, atunci când nu era un impostor, pălăvrăgea pe teme răsuflate precum destinul, plăcerea sau durerea, aş răspunde că acest gen de mediocritate mi se pare preferabil mediocrității noastre, căci până și în șarlatania înțelepciunii există mai mult adevăr decât în aceea a activității romanești. Și-apoi, în materie de șarlatanie, să n-o uităm pe aceea, mai demnă, mai reală a poeziei.

Este limpede că nu se poate face poezie cu orice. Ea nu se pretează

la orice. Are scrupule și un ...standing. A-i fura avutul atrage unele riscuri: nimic mai inconsistent decât poezia când o transplantezi în discurs. Cunoaștem caracterul hibrid al romanului de inspirație romantică, simbolistă sau suprarealistă. Într-adevăr, romanul, uzurpator prin vocație, n-a șovăit să-și însușească mijloacele proprii unor mișcări poetice în esența lor. Impur prin însăși adaptabilitatea sa, el a trăit și mai trăiește încă din fraudă și jaf, și s-a vândut tuturor cauzelor. A făcut trotuarul literaturii. Nu se încurcă în nici un scrupul de decență și nu-i intimitează pe care să n-o violeze. Cu egală dezinvoltură scotocește prin lăzile de gunoi și în conștiințe. Romancierul, a cărui artă se alcătuiește din auscultare și clevetiri, transformă tăcerile noastre în bârfă: se afundă în omenesc. Cât de jalnic pare alături de mistici, de nebuniile lor, de "neomenia" lor ! Și-apoi, Dumnezeu are totuși altă clasă. E de înțeles când cineva se ocupă de el. Dar nu înțeleg să te atașezi de ființe. Visez la profunzimile *Ungrund*-ului, fond anterior stricăciunilor timpului, și a cărui singurătate, superioară celei a lui Dumnezeu, m-ar despărți pe vecie de mine, de semenii mei, de limbajul iubirii, de prolixitatea la care duce curiozitatea pentru aproapele nostru. Mă leg de romancier pentru că, lucrând pe o materie anume, pe noi toți, el este și trebuie să fie mai prolix decât noi. Într-o privință, să fim totuși drepiți cu el: are curajul poliloghiei. Nu există talent epic fără o știință a banalității, fără instinctul neesențialului, al accesoriului și al infimului. Pagini peste pagini: acumulare de nimicuri. Dacă poemul-fluviu este o aberație, romanul fluviu era înscris în înseși legile genului. *Vorbe, vorbe, vorbe...* Hamlet citea fără îndoială un roman.

A oglindi viața în amănuntele ei, a degrada stupefacțiile noastre în anecdote, ce chin pentru spirit ! Romancierul nu simte acest supliciu, după cum nu simte nici insignifiția și naivitatea "*extraordinarului*". Există oare vreun eveniment ce merită osteneala de a fi relatat ? Întrebare necugetată, căci am citit la fel de multe romane ca toată lumea. Dar, întrebarea de bunăsimț, de îndată ce timpul dispare din conștiința noastră și nu mai rămâne în noi decât o tăcere care ne smulge ființelor, și acelei prelungiri a deneconcepțului asupra sferei de fiecă clipă prin care se definește existența.

\*

*Înțelesul* începe să se demodeze. Nu privim îndelung o pânză a cărei intenție este sesizabilă; bucata de muzică având un caracter

perceptibil, conture definite, ne plictisește: poemul prea limpede, prea explicit ni se pare. de neînțeles. Domnia evidenței este pe sfârșite: care-i adevărul limpede vrednic de osteneala de a fi enunțat ? Ceea ce se poate comunica nu merită să zăbovești asupra-i. Să deducem atunci că singur „misterul” trebuie să ne rețină ? El nu-i cu nimic mai puțin fastidios decât evidența. Înțeleg prin aceasta misterul *deplin*, așa cum a fost conceput până la noi. Al nostru, pur formal, nu-i decât un recurs al unor spirite dezamăgite de claritate, o profunzime găunoasă, asortată acelei etape a artei în care nimeni nu-i păcălit, în care, în literatură, în muzică, în pictură, suntem contemporani tuturor stilurilor. Eclectismul, deși dăunător inspirației, ne lărgește, în schimb, orizontul și ne îngăduie să profităm de toate tradițiile. El eliberează teoreticianul, dar îl paralizează pe creator, căruia îi dezvăluie perspective mult prea vaste; or, o operă se face alături sau în afara instruirii. Artistul de astăzi se refugiază în obscur pentru că nu mai poate inova *cu ceea ce știe*. Masa cunoștințelor sale a făcut dintr-însul un glosator, un Aristarc dezabuzat. Pentru a-și salva originalitatea, nu-i rămâne decât aventura în ininteligibil. El va renunța așadar la evidențele la care îl condamnă o epocă savantă și sterilă. Poet, acesta se află în fața unor cuvinte dintre care nici unul, în accepția sa legitimă, nu-i încărcat cu viitor; dacă le vrea viabile, va trebui să le sfarme sensul, să alerge după *improprietate*. În Litere în general, asistăm la capitularea Verbului, care oricât de straniu ar părea, este încă și mai uzat decât noi. Să urmărim deci curba descendentă a vitalității sale, să ne acordăm gradul său de surmenaj și decrepitudine, să-l însoțim pe drumul agoniei sale. Lucru ciudat: niciodată, în schimb, el n-a fost mai liber; demisia îi este și triumful: emancipat de real și de trăit, el își îngăduie în fine luxul de a nu mai exprima nimic în afară de echivocul propriului său joc. Tocmai de această agonie, de acest triumf, avea să se resimtă genul care ne interesează.

Apariția romanului fără materie a dat o lovitură de moarte romanului. S-a terminat cu afabulația, cu personajele, cu intrigile, cu cauzalitatea. Obiectul odată excomunicat, evenimentul odată abolit, nu mai subzistă decât un eu care își supraviețuiește, care își aduce aminte că a fost, un eu *fără viitor*, care se cramponează de Indefinit, îl răsuște pe toate fețele, îl convertește în tensiune, iar această tensiune nu sfârșește decât la ea însăși: extaz pe hotarele Literelor, murmur inapt de a se topi în strigăt, litanie și soliloc al Vidului, apel schizofrenic ce refuză ecoul,



metamorfoză într-o extremitate ce se eschivează și pe care n-o urmărește nici lirismul invectivei, nici acela al rugii. Aventurându-se până la rădăcinile Vagului, romancierul devine un arheolog al absenței, care explorează straturile a ceea ce nu este și n-ar putea fi, care scrutează insesizabilul și-l desfășoară în fața privirilor noastre complice și descumpănite. Mistic care se ignoră ? Cu siguranță nu. Pentru că misticul, dacă ne descrie transele așteptării sale, aceasta se deschide asupra unui obiect în care el izbutește să se ancoreze. Tensiunea lui se revarsă în afara propriilor ei hotare, ori se păstrază ca atare în lăuntru lui Dumnezeu, unde află un sprijin și o justificare. Redusă la ea însăși, lipsită de temelia unei realități, ea ar fi îndoielnică sau n-ar stârni decât curiozitatea psihologiei. Să admitem totuși că această realitate care o susține și o transfigurează ar fi iluzorie: în accesele sale de acedie<sup>58</sup>, el o recunoaște. Dar resursele sale, automatismul tensiunii sale merg până acolo încât, în loc să se abandoneze Indefinitului și să se contopească întru acesta, el îl substanțializează, îi dă o consistență și un chip. După ce și-a renegat căderile și și-a convertit nopțile în drum și nu în ipostază, misticul pătrunde într-o regiune în care nu mai cunoaște acea senzație, cea mai penibilă între toate, că *ființa* îi este interzisă, că un pact cu ea nu va fi cu puțință niciodată. Și din această ființă vei cunoaște numai periferia, numai frontierele: pentru asta ești scriitor. Romancierul străbate un *no man's land* care se întinde între aceste frontiere și cele ale literaturii în momentele sale cele mai bune. Ajunsă aici, în lipsa unui conținut și a unui obiect la care să se aplice, psihologia se anulează, pentru că a pătruns într-o zonă incompatibilă cu practica ei. Închipuiți-vă un roman în care personajele n-ar mai trăi în funcție unele de altele, nici de ele însele, un Adolphe, un Ivan Karamazov sau un Swann fără parteneri: veți înțelege că zilele romanului

<sup>58</sup>"Oboseala în umbra minăstirii și imensitatea vidului întinsă în țesuturi, o tristețe surdă și o melancolie fără elocvență, nășteau în sufletul călugărilor acel gol minăstiresc, pe care Evul Mediu l-a numit *acedia*. Este un dezgust eleatic rezultat din pustiul inimii și înmărmurirea lumii, un spleen religios. Nu o plictiseală de, ci din Dumnezeu, care pare a se fi lăsat peste singuratici, cu toate deșerturile lui. *Acedia* sunt toate adevărurile după-amiezilor de duminică în tăcerea apăsătoare a minăstirilor și tot ce nu este vibrant în Dumnezeu. Sufletul lui Baudelaire în Evul Mediu". (Emil Cioran, *Lacrimi și sfinți*). (N.trad)

sunt numărate și că, dacă se încăpățânează totuși să dăinuie, va trebui să se mulțumească doar cu o carieră de cadavru.

Fără îndoială, trebuie să mergem și mai departe: să dorim, dincolo de sfârșitul unui gen, pe acela al tuturor celorlalte, pe acela al artei. Lipsit de orice ieșire, omul ar avea bunul gust, proclamându-și sărăcia, să-și suspende cursa, măcar pe durata câtorva generații. Înainte de a se reîncepe, va trebui să se regenereze prin abrutizare: tocmai la asta îl și angajează toată arta contemporană, în măsura în care subscie la propria ei distrugere.

Nu că ar trebui să credem în viitorul metafizicii, și nici în vreo altă specie de viitor. Departe de mine asemenea insanitate. Nu-i totuși mai puțin adevărat că orice sfârșit conține o făgăduință și degajează orizontul. Când, în vitrina librăriilor, nu vom mai vedea nici un roman, un pas va fi făcut – poate că unul înainte, poate că unul înapoi. În orice caz, o întreagă civilizație întemeiată pe prospectarea futilităților se va năru. Utopie? divagație? sau barbarie? Nu știu. Dar nu mă pot opri să nu mă gândesc la cel din urmă romancier.

Când, spre sfârșitul Evului Mediu, epopeea a început să se ofilească, pierind apoi, contemporanii acestui declin trebuie să fi încercat o ușurare: cu siguranță, respirau mai liber. Mitologia creștină și cavale-rească odată epuizate, eroismul, conceput la nivel cosmic și divin, a cedat locul tragediei: omul a pus stăpânire, în Renaștere, pe propriile sale limite, pe propriul său destin și a devenit el însuși până a ajunge astfel pe punctul de-a exploda. Apoi, neputând îndura multă vreme opresiunea sublimului, s-a coborât la nivelul romanului, epopee a erei burgheze, surrogat de epopee.

În fața noastră se cascadează un gol pe care îl vor umple niște succedaneie filosofice, niște cosmogonii de un simbolism cețos, niște viziuni îndoielnice. Spiritul se va lărgi datorită lor și va îngloba mai multă materie decât conține în mod obișnuit. Să ne gândim la epoca elenistică și la efervescența sectelor gnostice: Imperiul, în vasta lui curiozitate, îmbrățișa sisteme ireconciliabile și, tot naturalizând zei orientali, ratifica o sumedenie de doctrine și de mitologii. Precum o artă istovită devine permeabilă la forme de expresie ce-i erau străine, un cult la capătul resurselor se lasă năpădit de toate celelalte. Acesta-a fost sensul sincretismului antic, acesta-i sensul sincretismului contemporan. Vidul nostru, în care se îngrămădesc arte și religii disparate, cheamă idoli de aiurea, ai noștri fiind prea caduci pentru

a mai veghea asupra-ne. Specializați în alte ceruri, nu tragem totuși nici un folos dintr-asta; născută din lacunele noastre, din absența unui principiu de viață, știința noastră este o universalitate de suprafață, o risipire ce prevestește venirea unei lumi unificate întru vulgaritate și grozăvie. Știm cum, în antichitate, dogma a pus capăt fanteziilor gnosticismului; ghicim în ce fel de certitudine se vor încheia dezordinile noastre enciclopedice. Faliment al unei epoci în care istoria artei s-a substituit artei, cea a religiilor religiei.

\*

Să nu fim în mod inutil amari: anumite falimente sunt rodnice uneori. Astfel cel al romanului. Să-l salutăm așadar, și chiar să-l sărbătorim: singurătatea noastră se va afla astfel întărită, împuternicită. Tăiați de la un debușeu, încolțiți în fine în noi înșine, ne vom putea interroga mai bine asupra funcțiilor și limitelor noastre, asupra inutilității de a avea o viață, de a deveni un personaj sau de a crea din ea unul. Romanul ? Un veto opus pulverizării aparențelor noastre, punctul cel mai depărtat al originilor noastre, artificiu menit să escamoteze adevăratele noastre probleme, ecran ce se interpune între realitățile noastre primordiale și ficțiunile noastre psihologice. Nu-i vom admira niciodată îndeajuns pe cei care, impunându-i tehnici ce-l neagă, o atmosferă ce-l infirmă, exigențe ce-l depășesc, concurează la falimentul lui și la acela al epocii noastre, căreia romanul îi este în același timp efigia, chintesența și grimasa. El îi traduce toate fețele, îi acaparează toate posibilitățile de expresie. Mulți îl adoptă, deși natura lor nu prea îi predispunea s-o facă. Astăzi, Descartes, ar fi probabil romancier; Pascal, cu siguranță. Un gen devine universal când seduce spirite pe care nimic nu le purta spre el. Dar ironia vrea ca tocmai acestea să-l și submineze: ele introduc în roman probleme eterogene naturii sale, îl diversifică, îl pervertesc și-l încarcă peste măsură, făcând să-i pârâie arhitectura. Când nu mai ai la inimă viitorul romanului, ajungi să te bucuri văzându-i pe filosofi scriind despre el. Ori de câte ori aceștia se insinuează în viața Literelor, o fac pentru a le exploata confuzia sau pentru a le precipita falimentul total.

\*

Că literatura e menită pieirii este posibil și chiar de dorit. La ce bun farsa interogărilor noastre, a problemelor noastre, a neliniștilor noastre? N-ar fi preferabil, la urma urmelor, să ne orientăm spre o condiție de roboți? Tristeților noastre individuale, prea sfâșietoare, le-ar urma tristeți

în serie, uniforme și ușor de îndurat. Dispărând astfel operele originale sau profunde, vor dispărea și visele și secretele noastre. Fericirea, nefericirea, ar pierde orice înțeles de vreme ce n-ar mai avea *de unde* să provină iar noi am fi cu toți în chip ideal desăvârșiți și nuli: *nimeni*. Ajunși în amurg, la ultimele zile ale soartei..., să ne contemplăm zeii în derivă; erau pe măsura noastră, bieții de ei. Poate că le vom supraviețui, poate că vor reveni diminuați, deghizați, pe furiș. Din respect pentru dreptate, să recunoaștem că, dacă ei se interpun între noi și adevăr, acumă că se duc, nu suntem totuși mai aproape de adevăr decât pe vremea când ne interziceam să-l privim ori să-l înfruntăm. La fel de jalnici ca și ei, continuăm să lucrăm în fictiv și să substituim, pe bună dreptate, o iluzie alteia: cele mai înalte certitudini ale noastre nu sunt decât minciuni *active*...

Oricum, materia literaturii se subțiază, iar aceea, mai limitată, a romanului piere sub ochii noștri. E oare mort cu adevărat, sau numai muribund? Incompetența în materie mă împiedică să mă pronunț. După ce a suținut că s-a sârșit cu el, remușcări prind să mă împresoare: dare dacă totuși trăiește? În acest caz, altora, mai pricepuți, le revine menirea de a stabili gradul exact al agoniei sale.

Text reproduc după vol. *Eseuri*, Editura Cartea Românească, 1988



## Tudor Vianu

### Viața și opera

(Comentarii asupra "Artei prozatorilor români")

## Tudor Vianu

Prof.univ. Ion Rotaru

Între criticii postmaiorescieni afirmați în literatura română dintre cele două războaie Tudor Vianu ocupă un loc aparte. Ca și G.Călinescu – de care însă se deosebește temperamental, impunând prin calm și eleganță sobră – el nu face critică propriu-zisă, la zi, "*critică de întâmpinare*", cum se spune azi, decât cu totul sporadic, întâmplător. Spirit echilibrat, alimentat amplu cu deosebire la izvoarele bogate ale filosofiei germane, profesor mai înainte de orice, el va fi **esteticianul** prin excelență al generației sale. Nu în sensul îngust și dogmatic preconizat de M. Dragomirescu, nu prin tendința construirii unui sistem original, cât mai ales prin vocația sintezei și a unui eclectism înțelept beneficiind de toate câștigurile gânditorilor anteriori ai domeniului, atât pe plan local, național, cât și în universal, totul desfășurat în cel mai pur stil academic.

Tudor Vianu s-a născut la Giurgiu, în 27 decembrie 1897, într-o familie de intelectuali fini, deținători ai unei biblioteci importante pe acea vreme și în acel loc, cu mare grijă pentru educația celor cinci copii pe care îi aveau. Tatăl, Alexandru Vianu, un adevărat poliglot, era medicul primar al județului Vlașca, veteran din războiul de la 1877 și invalid din războiul 1916–1918, la care participase îngrijind răniții. Mama, Florica, era ieșancă de origine, urmasă Institutul Emiliei Humpel (sora lui Titu Maiorescu) și fusese colegă cu fetele Veronicăi Micle. L-ar fi zărit o dată, prin 1877/78, pe Eminescu, ne încredințează fiul în niște "*fragmente autobiografice*" (**Opere I**, Ed. Minerva, 1974, p.143 și următ.).

La Giurgiu urmează școala primară și primele clase gimnaziale, după care va trece la liceul "*Gh. Lazăr*" din capitală, în 1915 devenind student al facultății de litere, filosofie și drept de la Universitatea din București. Din timpul gimnaziului și al liceului datează prietenia lui cu viitorul mare poet și matematician Ion Barbu, prietenie de o viață, în ciuda unor nepotriviri ale firii celor doi giurgiuveni din copilărie. Cum însuși mărturisește, într-un articol publicat în **Tribuna medicală** din iulie–octombrie 1935, atmosfera din

chiar primii ani ai copilăriei, la Giurgiu, în familia medicului Alexandru Vianu, își va pune amprenta morală asupra personalității viitorului om de literă: *"Aerul respirat atunci a influențat profund alcătuirea mea. Sentimentul grav și tainic al vieții, deprinderea analizei, iubirea de exactitate în toate operațiunile intelectuale, sunt feluri de a fi pe care le atribui acelor îndepărtate sugestii din copilărie"*.

Contactul cu viața literară propriu-zisă a epocii îl ia mai întâi prin intermediul lui Al. Macedonski, al cărui cnaclu din Calea Dorobanți îl frecventa, compunând el însuși poezii, cum sunt cele publicate în **Flacăra**, iunie 1916, semnate T. Al. Vianu, mai apoi și în **Viața nouă**, revista lui Ovid Densusianu. Pe coperta **Literatorului**, seria nouă, din 1918, îi va apărea și numele, în calitate de redactor. Tânărul, admirator încă de pe acum al lui Eminescu, la curent cu publicarea, de către Ilarie Chendi, I. Scurtu și alții, a postumelor, era contrariat de aversiunea lui Macedonski față de poetul **Luceafărului**, pe care continua să nu-l citească nici după moarte. Vianu povestește o întâmplare plină de tâlc în această privință: Într-o bună zi, împreună cu alți tineri prieteni, se prezintă la cnaclul lui Macedonski cu poezia **Dintre sute de catarge**, o postumă apărută recent. Maestrul parcurge textul cu un ochi expert și exclamă: *"Cine a scris-o? Este extraordinară!"* *"Un prieten care nu îndrăznește să vină la Dvs."*, zice tânărul Vianu. *"Cum se poate? Aduceți-l încoace, îl urc pe tron"* (se știe că Macedonski avea instalat în cnaclul său un adevărat "tron" – un fotoliu înalt, de lemn aurit, căptușit cu catifea roșie și baldachin – rezervat laureaților), *il lansez, îl fac celebru*". Și începe să declame cu patos: *"Dintre sute de catarge/Care lasă malurile/Câte oare le vor sparge, vânturile, valurile..."*. Vianu îndrăznește, în fine: *"Maestre, zice el, știți... sunt de Eminescu, o postumă nou apărută..."* "Cuuu? Am zis eu vreodată că Eminescu nu este un poet mare?!", strigă Macedonski, indignat și infuriat că fusese prins în flagrant de contradicție cu el însuși. Am aflat de această întâmplare chiar de la Tudor Vianu. Și este cât se poate de semnificativ că tocmai Tudor Vianu, înaintea multora, a făcut ordinea necesară în istoria literaturii *"impăcând"* postum pe cei doi mari poeți ai secolului trecut.

În 1917, în vâlmășagul războiului și în timpul retragerii din fața înaintării impetuoase a armatelor comandate de Mackensen, Tudor Vianu se afla la Botoșani, ca militar, într-o școală pregătitoare de ofițeri. Tot acum vizita Iașul și Universitatea din capitala Moldovei, luând contact cu marii profesori refugiați aici, între aceștia filosoful Petre Andrei și istoricul Nicolae Iorga. Revenit la București, după încetarea ostilităților, la care n-a apucat să participe efectiv, se apropie de E. Lovinescu și de cnaclul de la **Sburătorul**, colaborând la revistă cu câteva *"cronici ale ideilor"*. Notabil rămâne articolul din revistă (nr. din 20 octombrie 1920) intitulat **Un scriitor nou**, prezentând pe Camil Petrescu cu versurile din **Drumul morții**. Tot așa, cel din 5 februarie 1921, închinat lui Macedonski cu ocazia dispariției marelui poet, pe care altădată îl apăsese de unele acuze ale lui E. Lovinescu. De pe acum Tudor Vianu, spre deosebire de alți confrăți (asta a fost și una din cauzele pentru care nu s-a angajat în critica propriu-zisă) ne apare ca observator obiectiv al grupărilor literare.

Începând din 1921, colabora și la **Viața românească**, apropiindu-se și împrietenindu-se cu adversarul lui Lovinescu, G. Ibrăileanu, de la care tânărul afla extraordinarul impact produs asupra generației de după 1880 de Eminescu: *"Convorbirea noastră s-a oprit mai multă vreme asupra lui Eminescu. Ibrăileanu a fost cel dintâi om care m-a făcut să înțeleg ce a fost Eminescu pentru generația ajunsă la impresiile culturii după 1880. Din amintirile lui Ibrăileanu am aflat mai întâi reacția de uimire și farmec pe care a provocat-o încă din timpul ultimilor săi ani de viață opera lui Eminescu"*.

În anii 1922 și 1923 Tudor Vianu studiază literale și filosofia la Tübingen, în Germania, la Universitatea care mai păstra amintirea marilor Hegel, Schelling și Hölderlin, pregătind și desăvârșindu-și aici teza de doctorat consacrată poeziei lui Friedrich Schiller (**Das Wertungsproblem in Schillers Poetik**), susținută la 3 decembrie 1923, apreciată pozitiv, între mulți alții, de către Lucian Blaga. Întors în țară își va inaugura, în anul următor, prodigioasa carieră universitară, cu un curs despre istoria ideilor estetice, peste trei ani, în 1927, fiind numit ca docent la catedra



de estetică. Profesorul se impune, totodată, prin o intensă activitate publicistică în specialitate, colaborând la revistele **Gândirea**, **Miscarea literară**, **Viața românească** etc., publicând studii dintre cele mai prestigioase: **Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu** (în **Viața românească** din ianuarie 1924), volumele **Dualismul artei** (1924), **Poezia lui Eminescu**, **Arta și frumosul** (1931), **Arta actorului** (1932), **Influența lui Hegel în cultura română** (1933) – studiu premiat de Academia română cu Premiul Năsturel – **Idealul clasic al omului** (1934), apreciat superlativ de G. Călinescu: "*În vremurile acestea de lecturi disparate și fără sistemă, cărțile d-lui Vianu odihnesc spiritele, redau încrederea în intelectul uman și în pagina tipărită. Ele sunt o demonstrație de disciplină intelectuală înaltă, cum de la Maiorescu prea puțin s-a mai văzut*" (dintr-un articol publicat în **Adevărul literar și artistic**, în 31 martie 1935).

Deosebit de semnificativă pentru cariera de profesor de estetică și filosof al culturii, dar și pentru epoca de maximă participare a culturii românești la cultura europeană a deceniilor 3-4, ne apare acum prezența lui Tudor Vianu la Congresul al IX-lea internațional de filosofie și Congresul al II-lea internațional de estetică care au avut loc la Paris în anul 1937. Delegatul român a dizertat despre **Originea și valabilitatea valorilor** și despre **Ideea de perfecțiune în artă**, ambele comunicări bucurându-se de aprecieri din partea auditoriului. Autorul milita pentru "*triumful libertății spirituale*", pentru "*integrare și armonie*" între culturile naționale, pentru "*voinea de a înfrăți arta cu munca*".

Tot în acești ani fertili, înainte de cel de al doilea război, Tudor Vianu desăvârșea și publica lucrările sale capitale: ediția excepțional îngrijită, prevăzută cu un studiu exhaustiv, asupra operei lui Al. Macedonski: vol.I **Poezii** (1939), vol.II **Teatru** (1939), vol.III **Nușe, schițe și povestiri** (1944), vol.IV **Articole literare și filosofice** (1946) – lucrare tipărită în prestigioasa pe atunci Editură a Fundațiilor Regale – urmată de tratatul de **Estetică** (ediția a doua apărută în 1939) și **Arta prozatorilor români** (1941). La acestea se mai pot adăuga: **Introducere în teoria valorilor** (1942), **Originea și funcțiunile metaforei** (studiu ce va fi reluat și amplificat în **Problemele metaforei și alte studii de stilistică**, publicat în 1957).

După război, Tudor Vianu a ocupat, sporadic numai, și unele funcții publice, precum aceea de director al Teatrului Național (două luni la începutul anului 1946) sau aceea de ambasador al României la Belgrad, în același an, fericit fiind, curând, a fi chemat în țară, la catedra universitară de care își legase destinul: "*apariția în sala de curs, în fața unui public tineresc, foarte atent, iată forma de viață în care eram fericit că mă pot înapoia*".

Din 1948, odată cu așa numita "*reformă*" a învățământului, Tudor Vianu primește cu bucurie ținerea cursului său de literatură universală la Facultatea de filologie a Universității din București. Era cursul cel mai frecventat și mai audiat dintre toate, cu atât mai mult cu cât, după puțin timp, la începutul lui 1949, cursurile de literatură română ale celui alt mare profesor al facultății, G. Călinescu, se întrerupeau brusc, titularul fiind dat afară din învățământ și înlocuit de I. Vitner și echipa lui, cum bine se știe. Pentru scurt timp, însuși Tudor Vianu a fost înlăturat de la catedră. Cursurile de literatură universală ale lui Tudor Vianu au rămas adânc în memoria generațiilor care s-au perindat pe băncile facultăților până după 1960-1964. Ele ne apar și astăzi superioare chiar celor numite acum de literatura comparată, cu care s-a convenit să fie înlocuite. Căci tocmai comparatismul, în virtutea conceptului goethean de "*literatură universală*", era ideea călăuzitoare a profesorului Tudor Vianu: "*Trebuia să prezint curente literaturii universale în secțiuni orizontale, adică în felul care ele trec prin literaturile mai multor națiuni, vădind neîncetatele împrumuturi pe care aceste și le-au făcut de-a lungul vremurilor. Pentru o astfel de sarcină, care depășește cadrul unei singure specialități, era necesar să devin eu însumi student mai întâi. Au urmat ani de muncă întinsă, cu nopți de studiu până în zori, în timpul cărora am încercat să-mi însușesc cunoașterea aprofundată a mai multor literaturi occidentale, mai puțin frecventate de mine până atunci*". O asemenea mărturisire surprinde întrucâtva pe foștii studenți și auditori ai profesorului de altădată. Nimic din "*munca intensă, cu nopți de studiu până în zori*" (cum citim în mărturisirile din **Ideile trăite**) nu apărea în magistralele prelegeri din amfiteatrul Odobescu de la Facultatea de filologie. Nimic "*căznit*" nu se lăsa observat în

academicele, cu totul fireștilor – ni se părea nouă – expuneri. Profesorul urca liniștit la catedră, totdeauna de o eleganță vestimentară ireproșabilă, sobră, cu gesturi domoale, se așeza pe scaun și începea să vorbească absolut "normal", ca de la om la oameni, intrând în subiect treptat, pe nesimțite. Frazele se derulau, armonios, în cadențe perfecte, subliniate prin câte un gest abia schițat, cate-dratic, solemn însă, prin câte o privire ațintită mai iute cumva, prin câte o întoarcere fugară, ca din profil, a feței deosebit de expresive, a vorbitorului. Nimeni dintre noi n-ar fi bănuț în el pe "studentul" care încă mai era Tudor Vianu la cei peste 60 de ani. Abia acum ne dăm seama de travaliul savantului și de eleganța obligatorie a expunerilor celui care scrisese totuși o **Artă a actorului**. Înțelegem, în fine, că o lecție de literatură presupune la cel care o ține multă muncă și tot atât de mult talent oratoric.

Așa au fost profesorii de altădată.

Asemeni lui G. Călinescu, lui Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și altora mai vechi (M. Dragomirescu, E. Lovinescu, N. Iorga, G. Ibrăileanu, ) Tudor Vianu respingea specializarea îngustă, în, spre exemplu, literatură universală ori comparată și literatură română, sau, doamne ferește, specializarea în câte o epocă sau chiar în câte un autor. Mai mult încă, pentru dânsul, ca pentru mai vechiul Ovid Densusianu, care i-a fost profesor, nu era de conceput specialistul în literatură fără specialistul în lingvistică, reciproca trebuind să fie obligatoriu adevărată. Așa se explică excepționala **Artă a prozatorilor români** – la care vom reveni mai amănunțit în cele ce urmează – dar și studiile din **Probleme de stil și artă literară** (1955), din **Literatură universală și literatură națională** (1956), din studiile consacrate, rând pe rând, lui Al. I. Odobescu, Anton Pann, M. Sadoveanu, dar și lui Cervantes, lui Shakespeare, lui Goethe, lui Voltaire și multor altora, imposibil de enumerat aici, începând cu volumul mai vechi **Poezia lui Eminescu** (1930).

În plină putere, în chip cu totul neașteptat, așa cum se va întâmpla curând și cu G. Călinescu, numai după un an, Tudor Vianu se stingea din viață, la 21 mai 1964.

\*

Nu numai "comoditatea" – dacă putem să o numim așa – carierei universitare a determinat pe Tudor Vianu să nu participe asiduu la critica foiletonistică, manifestată la noi, prin tradiție, în forma "**cronicii literare**". S-a dovedit, cu timpul, că mulți universitari au practicat cu abundență chiar ieșită din comun cronica literară, acum iarăși pe punctul de a scădea în intensitate. Când abandona rubrica intitulată **Cronica ideilor**, de la **Sburătorul**, viitorul stilist și estetician stătea la îndoială dacă, sub raport etic, este indicat să condamnăm fără apel neizbânzile "**nevoiașilor**" pătimind după idealul frumosului, când de fapt, în sine luat, efortul de a crea ne impune întotdeauna admirația față de munca oricărui aspirant la creație. "**Scrisoarea deschisă**" prin care Vianu își motiva abandonul îl mahnise pe E. Lovinescu, până într-atât încât în **Istoria literaturii române contemporane** (1926) avea să noteze amar-ironic cum fostul lui emul se lăsase "**asasinat**" de o "**carieră mediocră**" (ceea ce, să recunoaștem, este superb spus, cu toate că nedrept, privind lucrurile dintr-un alt unghi de vedere).

De altă parte, recunoscând categoric necesitatea criticii, care are rolul de "**a mijloci emoția**" artistică, știut fiind că cititorul de rând nu are acces la ea fără ajutor calificat, Tudor Vianu sta uneori gata (vezi de exemplu prefața la ediția I-a din **Artă prozatorilor români**) să creadă că întreprinderile critice, oricât de ingenioase și spirituale, sunt de cele mai multe ori "**subalterne**" și "**dispensabile**". Ce este totuși critica, după Tudor Vianu? Cităm din aceeași prefață amintită mai sus:

" *Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazită*".

Însă, în același context, aflăm exprimată cu energie necesitatea criticii, în vederea **conștientizării** actului creator, a fenomenului de artă:

"*Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicându-se unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și merită să rămână mai puțin completă decât aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte*". În sfârșit, travaliul criticului se aseamănă cu acela



al biologului, până la un punct destul de înaintat (într-asta Vianu deosebindu-se de G. Călinescu care nu puneă temei pe caracterul "științific" al criticii, lăsând un larg spațiu de mișcare inefabilului impresionistic). (**Arta prozatorilor români**, I, p.7-8, Ediție îngrijită de Geo Șerban, E.P.L., 1966.

Fapt indiscutabil este totuși împrejurarea că Tudor Vianu a făcut critică de cel mai înalt nivel, cu un caracter "explicativ" foarte pronunțat, frizând, în certe cazuri, didacticul, profesoralul, aproape exclusiv asupra operelor clasice, consacrate, de la patruzecioptiști, ale lui Eminescu, Maiorescu, Caragiale, Creangă și Macedonski, până la contemporanii săi cei mai proeminenți, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Arghezi, Matei Caragiale, Ion Pillat, Lucian Blaga, Sadoveanu etc. etc., cu pronunțare, ca să spunem așa, preferențial în ultimă instanță. Excepțiile de la această regulă sunt puține, cum ar fi, deja amintitul articol în legătură cu debuturile lui Camil Petrescu.

Sub aceleași auspicii se înscriu contribuția lui Tudor Vianu la **Istoria literaturii române**, scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu și, desigur, **Arta prozatorilor români** de care ne propunem a ne ocupa ceva mai detaliat.

\*

Un studiu deosebit de caracteristic pentru întreaga operă a lui Tudor Vianu, un filosof al culturii și mai cu seamă un ... enciclopedist al artei cuvântului, în înțeles larg, este cel intitulat **Dubla intenție a limbajului**, așezat în chip de introducere la cea de a doua ediție a **Artei prozatorilor români**.

Culegându-și informații din domeniile cele mai variate, întemeiat în special pe vechea formulă a naturalistului Buffon, "*Le style est l'homme même*" - din celebrul Discurs de recepție la Academia franceză, pronunțat la 1753 -ca și pe opera marelui lingvist german Karl Vossler care demonstrase că "*Stilul este încreșnărea individuală a limbii*", Vianu distinge între caracterul **tranzitiv** și caracterul **reflexiv** al comunicării cu ajutorul limbajului natural al omului. Maximum de tranzitivitate și o reflexivitate zero s-ar putea constata în fraza: "*Suma unghiurilor unui triunghi este egală*

*cu două unghiuri drepte*". Maximum de reflexivitate și minimum de tranzitivitate (o tranzitivitate de valoare zero face comunicarea absolut imposibilă) ar putea fi aflat într-un text suprarealist, de pildă, în cazul în care emitentul (scriitorul) "*dorind să se exprime cât mai complet și mai profund nu mai ajunge să comunice cu alții*". (Dicteul automat și delirul nebunilor, subînțelegem, nu sunt luate în considerație). Așa s-ar explica una din cauzele obscurității în literatură: "*Una din cauzele obscurității în literatură este coborârea în adâncimi care îl lipsesc pe vorbitor de puterea de a transmite*", scrie Tudor Vianu, menționând totodată și reversul situației: "*Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism*" (**Arta prozatorilor români**, Ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, E.P.L., 1966, p.16).

Altfel spus: "*Cine vorbește (sau scrie) comunică și se comunică*". Generalitatea unei formulări - cum este cazul în domeniul științelor pozitive presupune minimum de subiectivitate, sacrificarea intimității sentimentelor celui care vorbește sau scrie. Neîndoiros, deci, există un stil individual, marca indelebilă a celui care scrie. Arată-mi cum scrii ca să-ți spun cine ești, pare că ne spune Tudor Vianu. Temperament clasic, format ca om de cultură la izvoarele clasicismului, optând, ca artist, ca scriitor pentru formele clasicismului, el este în același timp un modern prin excelență, un om de litere deloc străin de progresele civilizației. Studiind stilurile scrisului nu se servește decât în mică măsură de vechile precepte (de obicei metrica și versificația clasice sau formele consacrate ale retoricii antice etc.). Cercetarea critică merge acum mai în adâncime, de vreme ce îndărătul textului se caută omul, epoca, grupul social și caracterologic căruia artistul aparține. Analog stilului individual, există un stil al categoriilor umane, văzute în timp și în spațiu, pe scara socială și aceea a gradului de cultură.

În **Arta prozatorilor români** se ia în considerare dezvoltarea literaturii române, respectiv a prozei, pe parcursul unui secol, de la patruzecioptiști, mai precis începând cu I. Heliade Rădulescu, până în contemporaneitatea exegetului, ultimul prozator studiat fiind Camil

Scriitorii din epoca de la 1848 sunt, prin forța lucrurilor – ca participanți la trezirea conștiinței naționale și luptători pentru independență, libertate și intrarea românilor în rândul celorlalte popoare civilizate ale Europei – "*retorici*", printre aceștia Tudor Vianu alegându-și ca exemple demne de analizat pe I. Heliade Rădulescu, N. Bălcescu și Alecu Russo. Începuturile realismului se situează cam în aceeași epocă, prin Costache Negruzzi, autorul "*scrisorilor*" din **Negru pe alb**, între altele, o "*natură cumpătată și discretă, stăpân pe acea disciplină interioară care îl împiedică să se destăinuiască prea abundent*", N. Filimon, întemeietorul romanului românesc modern și echilibratul memorialist Ion Ghica din **Scrisorile către Vasile Alecsandri**. Un alt grup al prozatorilor pașoptiști este format de memorialiștii de călătorie, Gr. Alexandrescu și Vasile Alecsandri, I. Codru Drăgușanu și D. Bolintineanu. În sfârșit, punctul culminant al artei prozatorilor români este prin Ion Creangă, I. L. Caragiale și Ioan Slavici, obligatoriu precedați de Titu Maiorescu și de Mihai Eminescu, exegetul întârziind mai mult asupra acestui moment pe care îl intitulează semnificativ **Prozatorii "Junimii"**. Deși se recuză cu multă demnitate și modestie, chiar din prefața lucrării – invocând selecția deosebit de severă a valorilor – în **Arta prozatorilor români** Tudor Vianu este un istoric al literaturii române (evident axat pe o singură secțiune a ei, evoluția prozei), una dintre cele mai moderne, cu accentul pus pe valorile perene ale artei cuvântului, cu dezbateri critice și stilistice, argumentări comparatiste și trimiteri la ansamblul ideilor filosofice ale timpului dintre cele pe care cercetarea ulterioară nu le mai poate ocoli. Și nu este deloc întâmplător, credem, că această carte capitală a apărut exact în același an când apărea **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, în 1941, de G. Călinescu.

<sup>59</sup> În **Anexe** la ultima ediție lucrarea apare îmbogățită cu câteva extrem de valoroase, utile în gradul cel mai înalt, **Contribuția la stilistica verbului: Problema stilistică a imperfectului, Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii, Prezentul etern în narațiunea istorică și Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu**.

Amândouă aceste mari cărți sunt semnul încheierii unei strălucite epoci a literaturii române, perioada interbelică, a doua în ordinea cronologică după aceea a Junimii din secolul precedent. Ambii exegeți (G. Călinescu mai amănunțit, firește; T. Vianu mai concis) ordonează materia cronologic și totodată află câteva dispuneri pe categorii tematice și mai ales temperamentale (cu deosebire lucrul fiind evident la cel de al doilea). De la junimiști până în contemporaneitatea sa, Tudor Vianu operează următoarele compartimentări ale expunerii: **Scriitorii savanți** (Hașdeu, Odobescu, N. Iorga etc.), **Realismul artistic și liric** (Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlahuță, Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu etc.), **Intellectualști și esteți** (Macedonski, D. Anghel, Gala Galaction, Tudor Arghezi), **Ironiști și umoriști** (Hogaș, D.D. Pătrașcanu, Gh. Brăescu, G. Topârceanu etc.), **Portretiști și esești** (O. Goga, I. Petrovici, E. Lovinescu etc.), **Doi citori ai romanului nou** (Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat Bengescu), **Fanteziștii** (N. Davidescu, Adrian Maniu, I. Vinea, I. Minulescu, Mateiu Caragiale) și **Romancierii (Al treilea realism)** (Ionel Teodoreanu, Em. Bucuța, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Camil Petrescu).

În chip intenționat am reprodus, parafrazând pe alocuri, tabla de materii a cărții **Arta prozatorilor români** spre a se putea observa mai bine caracterul ei de istorie literară a evoluției stilurilor prozei românești, stiluri care dezyăluie temperamentele unor artiști ai cuvântului, observați în individualitatea lor dar și în funcție de afinități de grup și, firește, în funcție de epoca în care au trăit. Metoda nu este deloc simplă, mai ales că, la caracterul savant și deosebit de profund al observațiilor – ca și G. Călinescu, de care T. Vianu se deosebește în mai multe chipuri dar, fatalmente, contemporani fiind, îi unește o trăsătură comună: **scrisul frumos** – autorul ține să ofere cititorului o lectură plăcută, care în același timp să și instruiască în grad optim. Exact așa erau și cursurile profesorului: atractive prin farmecul deosebit al vorbitorului și instructive cum puține altele ne-a fost dat să ascultăm. *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, Lectorem delectando pariterque monendo*, aceste versuri din **Epistola către Pisone** ale lui Horațiu, puteau fi puse de către Tudor Vianu în exergă la **Arta prozatorilor români**, lucru pe



care autorul totuși nu l-ar fi făcut și vom vedea până la urmă de ce.<sup>60</sup>

Scriind despre stilul și arta prozatorilor români, Tudor Vianu se scrie, la rândul-i, pe sine. În chiar spiritul celor spuse în **Dubla intenție a limbajului**, îi putem afla autorului un loc în capitolul **Portrețiști și esești**.

Vom demonstra cele afirmate mai sus oprindu-ne cât de cât analitic asupra capitolului consacrat lui Caragiale, care începe cu această frază deosebit de limpede și decisă:

*"Printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale".*

Raportat la înaintași, Caragiale – arată în continuare Tudor Vianu – este un artist care s-a eliberat de *"directivele retorice clasice"* și a descins în categoria *"adevărului"* (cuvântul trebuind să fie pus neapărat între ghilimele, și se înțelege de ce: arta nu copiază, ci transfigurează realitatea), influența junimii și a lui Titu Maiorescu fiind din acest punct de vedere hotărâtoare. Cu Caragiale (dar și cu Creangă: între cei doi mari prozatori exegetul află nebănuite înrudiri) retorica pașoptistă de tip Heliade este îngropată pentru totdeauna. Atitudinea antiretorică a autorului **Momentelor și schițelor** este absolut conștientă (spre deosebire de Creangă care, spune Tudor Vianu, reprezintă un fenomen de creație *"grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă"*, numai aparent folclorică), așa cum ne putem da seama din **Câteva păreri**, de exemplu. Caragiale știe să deosebească foarte clar între *"stil"* și *"manieră"*. Este deosebirea dintre *"organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial"*. După Caragiale și, subînțelegem, și după Tudor Vianu, toate vechile stiluri de antică retorică (pompos, ușor, măreț, sublim, amplu, ornamentat etc.) sunt moarte. Există un singur stil, *"stilul potrivit"*, adică stilul individual, acela care *"te*

*prinde"*, unic, imposibil *"de convertit în formulă generală și de întrebuintare obștească"*. El este produsul *"acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfășoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru și a ritmului în care, prin creația de artă, sufletul nostru îi răspunde"*. Afirmția e întărită cu un citat din chiar Caragiale: *"Ritmul – iată esența stilului!"*.

Evident, din respingerea retorice clasice rezultă în proza lui Caragiale ironia: *"A! sfântă retorică! Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul Cours français de Rhétorique prima țâță de la care am supt laptele științei literare"*. Unde, evident, comentatorul ne invită să gustăm efectul comic (căci există, la romantici îndeosebi, și ironia amară, ceea ce nu este cazul lui Caragiale) produs de contrastul dintre cuvinte ca *"pietate"*, *"savant"* și derizoriile *"prima țâță"*, *"laptele științei"* etc. Ironie la adresa retorice clasice aflăm și în **Două loturi**, în momentul culminant când Eleutheriu Popescu descoperă cele două bilete crezute de el câștigătoare în registrul de pe biroul de la servicii, după ce trecuse prin tot sbuciumul unor căutări pline de atâtea peripeții. Autorul afectează a se afla într-un punct al narațiunii când nu se mai simte în stare să ne spună ce se întâmplă în sufletul eroului său. Patetismul trucat prin ironie se află aici la cota lui cea mai înaltă: *"Toți zeii! toți au murit! toți mor! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el!..."*<sup>61</sup> *Sunt aci!... aci biletele!... aci era soarele strălucitor, căutat atâtea timp orbește pe-ntuneric! D. Lefter e liniștit – acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năpraznic uragan: fața îi este senină, fără creț, pe când în fundu-i zac atâtea sfărâmaturi de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman".* *"Zeii"*, *"Norocul"*, *"Vremea"* – elemente mitologice și acestea două din urmă, scrise în consecință cu majusculă – *"mare"* – care se odihnește *"după zbuciumul unui năpraznic uragan"*, *"sfărâmaturi de corăbii"*, iată mijloace de comparație clasice, *"mărețe"*, *"homerice"*, aduse să

<sup>60</sup>) Sunt versurile 343 și 344 din *Ars poetica* sau epistola *Ad Pisones*. În traducere: *"Spre a produce maximum de efect, (poetul) trebuie să îmbie dulcele cu utilul/ Trebuie să plăci și să instruiști în același timp"*.

<sup>61</sup>) *Norocul și Vremea* sunt și personificările, de o solemnitate gravă, lui Miron Costin în poemul filosofic *Viața lumii*.

explice meschinul necaz al unui oarecare conțopist pe nume Lefter Popescu.

Un alt aspect stilistic specific caragialian pus în evidență de Tudor Vianu este acela că în proza autorului "**Momentelor și schițelor**" lipsește descriptivul, lipsește adesea aproape cu totul analiza psihologică și uneori chiar portretul. Prozatorul urăște în primul rând ținerea în loc a narațiunii prin feluritele comentarii marginale ale povestitorului. Nu este cătuși de puțin indicat, după el, ca în momentul în care ajungi să spui că Petru a ridicat halba și stă să-i spargă capul lui Paul, să deschizi fel de fel de paranteze în care să relatezi ce se întâmplă în sufletul celor doi eroi. Toate considerațiile de acest soi sunt "*nule*", "*nu te prind*": "*Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul...*". El, Caragiale, nu este unul dintre acei autori "*cari se respectă și sunt foarte respectați*" și care obișnuiesc să mai adauge câte un epilog, de pildă să ne povestească ce s-a mai întâmplat cu Eleutheriu Popescu și soarta sa până la bătrânețe, retrași la mănăstirea Țigănești etc. etc., spre a uita nenorocirea cu cele două lozuri câștigătoare "*viceversa*": "*...fiincă nu sunt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu și cu madam Popescu*".

Încheierea comentatorului din **Arta prozatorilor** ... este că pentru realistul Caragiale totul este "*senzație*": "*Senzația*" în locul ideii, prezentarea directă în locul analizei psihologice dau măsura schimbării conștiente de poziție pe care o operează Caragiale. De aici până la a se observa că în proza lui Caragiale domină **comportamentismul**, notarea gestului și mai ales extraordinara notare a vorbirii personajelor nu mai este decât un pas. Schițele mai ales, dar și nuvelele, în bună măsură, au un pronunțat caracter **dramatic**. Și nu este deloc întâmplător că ele cad din condeiul unui mare om de teatru, cel mai mare dramaturg al limbii române: "*Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci <<vedem>> oarecum personajele gândind și simțind*". Stilul lui Caragiale, în aceste împrejurări, nu este deci <<exploziv>> ci <<simpatetic>>, ocazie cu care ni se citează acest pasaj din nuvela **Păcat**: "*Trei nopți de pândă ... patru ... cinci ... și tot atâtea zile mai grele ca nopțile; ceasuri de cursuri și de*

*meditații ... zgomotul camarazilor, neputința de a sta singur cu închipuirea lui ... și frigurile ... și ferestrele tot închise ... și perdelele veșnic lăsate*". De parcă și noi și autorul sântem aduși lângă nefericirea eroului care suferă sub fereastrele iubitei.

Stilului "*simpatetic*" i se adaugă stilul "*indirect liber*" care după Tudor Vianu sunt "*treptele care conduc în centrul însuși al artei scriitoricești a lui Caragiale*". Perfecțiunea textului caragialian, ca de altminteri și al celui provenit din condeiul lui Creangă, în direcția dramaticului, oralitatea în fine, înlătură necesitatea indicațiilor de ton și mișcare a personajelor. Cititorul paginilor acestor doi mari clasici ai prozei noastre devine "*oarecum*" un fel de actor, află singur "*tonul just*" al vorbirii, într-atât de constrângător este "*adevărul dialogului*". Proza lui Caragiale – subînțelegem că și aceea a lui Creangă – este instrumentul cel mai indicat pentru studierea deosebirii dintre stilul oral și cel scriptic al limbii române. Edificator în această privință este analiza unui anacolut ("*adică trecerea, în interiorul aceleiași fraze, de la o formă de construcție gramaticală la alta*") din **În vreme de război**, ca și ceea ce comentatorul numește "*vorbirea digresivă*", altcum spus petulanța verbală, studiată la Tarsița Popescu, "*văduva lui priotel Sava de la Caimata*", în **Art. 214** etc. Încheierea capitolului rămâne deosebit de convingătoare, în sensul că întâi și întâi meșteșugul limbii, cunoașterea adâncă a idiomului, odată cu observația de viață și, se înțelege, odată cu talentul, fac din Caragiale marele prozator al secolului al XIX-lea:

"*Marele lui meșteșug constă în prezentarea tipului în individ, încât adevărata temă a narațiunilor lui este viața societății românești, mai cu seamă a micii burghezii bucureștene, în cele două sau trei decenii după 1880. Între formele de viață ale acestei societăți un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automatisme ale vorbirii care desenează, peste intenția comunicării individuale, structura obiectivă și autonomă a limbajului omenesc*".

Spuneam – mai înainte de a ne referi la cele scrise în capitolul consacrat lui Caragiale în **Arta prozatorilor români** – că analizele lui Tudor Vianu ni-l înfățișează, totodată, și pe comentator, pe profesor, pe critic, pe istoricul literar (căci profilul lui voim



să-l creionăm aici, pe cât ne stă în putință). Prin formația de bază Vianu era un clasic. Expunerile lui sunt și frumoase și instructive, totodată, în chiar spiritul horatian arătat. Dar, printr-o extraordinară supunere la obiect, erudiția clasică nu se vede, autorul o ascunde cu mare grijă, știind bine că trebuie să-și formeze **un stil** care, vorba lui Caragiale, "*să-l prindă*", să i se potrivească. Omul, savantul, cunoscătorul atâtor lucruri adânci este partea nevăzută a aisbergului, bănuită numai de cunoscători. Cele comentate în legătură cu arta lui Caragiale, Creangă și toți ceilalți **par** (**par** numai) la prima vedere lucruri la îndemâna mai multora. Criticul se aseamănă, dacă schimbăm ceea ce se cere schimbat, cu acei mari artiști cântăreți care lasă impresia oricărei lipse de efort în atacarea notelor celor mai dificile.

**Măsura**, iată legea de fier pe care și-o impune criticul și profesorul. Și-o **impune**, am spus, prin exercițiu și muncă îndelungată de bibliotecă. Argumentăm cele afirmate imediat mai sus printr-un text în care profesorul Vianu se adresează lui însuși:

*"Intri în clasă. S-au adunat mulți studenți. Din atâtea suflări fierbinți s-a format o ceață ușoară care estompează fundurile amfiteatrului. Te privesc sute de ochi și tu nu poți prinde decât, din când în când, câte o privire curioasă și întrebătoare. Cu timpul ajungi să identifici toate tipurile vârstei ascultătorilor; pe tânărul corect care notează harnic în caiet, pe distrat, pe visătorul care și-a sprijinit capul în palmă și se uită în altă parte, pe înfumuratul care privește cu superioritate, pe cel care te consideră cu simpatie și dă semne că te-a înțeles. Tu dorești să încurajezi zelul, să atragi pe cel distrat, să trezești pe visător, să rușinezi pe înfumurat, să arăți simpatizantului că poate s-a grăbit și că trebuie să mai depună efort. Dar ferește-te de tonul și mijloacele captațiunii. Ai nevoie de consensul unor spirite critice, de acordul cu ei și cu tine al unor oameni întregi. Fii serios și modest, nu-ți ascunde limitele și chiar ignoranțele, evită orice poză, orice impostură. Nu căuta să fii admirat, ci crezut. Tinerii aceștia s-au adunat pentru a învăța ceva și ești dator să le oferi atâta cât știi și poți afirma, dezvăluindu-ți izvoarele, însumând toate rezultatele tale, cu cea mai perfectă bună-credință. Nu fi posac, măreț sau*

*nestatornic, sâcâitor și pedant, dar nici nu încerca să complaci, oferind un spectacol, măgulind vreo prejudecată, vândând popularitatea, mințind pe jumătate sau în întregime. În unele cazuri este mai bine să-ți bruschezi sala, decât să încerci a o cuceri ca un curtezan sau un bufon. Acești tineri s-au adunat nu numai pentru a asculta un profesor, dar și pentru a primi exemplul unui om. Dacă tu gândești ce însemnătate au avut măestrile tăi pentru tot ceea ce ai devenit mai târziu, simte-ți întreaga răspundere atunci când ai devenit tu însuși profesor. În toată activitatea ta vei fi neliniștit de o întrebare și purtat de un dor. Printre tinerii adunați în jurul catedrei, câte lumini se vor aprinde, ce vocații își vor lua avântul: dar mai cu seamă fiva printre ei un spirit mai bun ca al tău, o inimă mai încinsă, capabilă să facă ce ai dorit și n-ai putut duce la capăt? Ai dori ca omul acesta să existe și tu să-i poți fi de ajutor".*

(Opere, I ed. cit., p.164-165)

Am produs acest citat mai lung și pentru a se vedea în criticul și mai cu seamă în profesorul Tudor Vianu, care continuă să ne vorbească prin cărțile lui, omul de cultură cel mai încrezător în rolul formativ al literaturii, disciplina cea dintâi din care crește personalitatea.

## Tudor Vianu

### Referințe critice

## G. Călinescu

"....citind pe domnul Vianu mă simt cucerit pe durata lecturii cu atâta intensitate, încât dacă mai în urmă mă eliberez de seducția domniei-sale, nu pot să nu recunosc că mă aflu în fața unui gânditor profund și a unui scriitor înlănțuitor, nu prin culoare, ci prin clătinarea înceată, grea, a frazei austere".

G. Călinescu (În **Adevărul literar**, 31 martie, 1935; apud Geo Șerban, prefață la **Arta prozatorilor români**, Editura Minerva, 1966, p.XXIX).

"Dedicându-se aproape exclusiv preocupărilor de estetică în care e un adevărat fondator, Tudor Vianu a făcut critică numai întâmplător. De altminteri și-a exprimat de la început repulsia pentru operația stabilirii de valori: <<In grijile ortodoxe ale estetului puritan ghicesc încă un egoism al naturii umane. El vrea o satisfacție deplină; dar el vrea o satisfacție. Muncii artistice el îi cere un rod..". Munca însă își ajunge sieși și Tudor Vianu, umanitarist, se întoarce din drumul spre tipografie, cu recenzia ce i se pare inutilă și inumană: se gândește că într-o societate întemeiată pe iubire "ar fi prețuit omul. În perpetuarea neconstrânsă a naturii sale, fiecare și-ar afla rostul existenței. Plini de griji ne-am apleca, unul asupra celuiilalt, nu pentru a ne judeca, ci pentru a ne înțelege, pentru a ne bucura de umanitatea fiecăruia din noi". În virtutea acestui respect pentru bunele intenții, criticul se ferește de valutări și se aplică, în eseuri, asupra unor autori admiși (Eminescu, Ion Barbu), stabilind o serie de relații, într-un spirit de înaltă cultură, dar, fapt curios pentru un om așa de fin, fără îndrăzneală și subliniată personalitate, nu mai totuși cu o intelectualitate ce încântă mințile delicate".

G. Călinescu. **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**. Ediția a doua, Editura Minerva, 1982, p.913.



## Geo Șerban

"Apelul la evocare în pagina critică era, poate, și un fel de a se vindeca de acel "exces de obiectivitate", cum s-a numit obiceiul deselor referiri în scrisul lui Tudor Vianu. Există undeva în ființa lui, tăinuită, zălogită, comprimată cu bună știință, o dispoziție veșnică spre evocarea întâlnirilor, mediului literar și atmosferei de altădată, care nu aștepta decât cel mai neînsemnat pretext obiectiv pentru a se manifesta. Mai ales în ultima vreme a activității sale, această dispoziție se accentuase sau se eliberase de constrângeri voluntare. Volumul *Jurnal* reflectă fidel evoluția. Evocarea tuturor celor pe care i-a cunoscut o face cu plăcerea de a se regăsi pe sine în aceștia, cu căutările, cu freacă, și speranțele și impetuozi-tățile de odinioară, ale unui tânăr pentru care lumea exista plină de promisiuni și aproape deloc amăgitoare. Paginile evocatoare au și avantajul de a răsfrânge lumini asupra propriei personalități a lui Vianu, care se vedește un moralist punând mare preț pe fidelitate, pe onestitate și entuziasm în promovarea valorilor, pe ambiția lucrului desăvârșit. Toate aceste criterii de judecată luau frecvent în scrisul său forma concentrării aforistice, astfel încât cineva ar putea să dea un tablou destul de elocvent al concepțiilor sale numai cu ajutorul unei ingenioase selecții de asemenea formulări-cheie [...]. Un stilist Tudor Vianu nu era, și a polemizat chiar cu manierismul de a mima <<arta>>. în critică (ceea ce numea dezaprobat <<critica decorativă>>, dar tensiunea lăuntrică cu care își însoțea ideile, și cele mai aride, împrumuta paginilor lui, indiferent de ce ar fi tratat, o particulară expresivitate [...] Tudor Vianu înconjura cu afectivitate persoana scriitorului și opera asupra căreia se apleca plin de răspundere și de dorința, nu de a străluci el prin ea, ci de a-l lărgi cercul admiratorilor devotați prin înțelegere".

Geo Șerban, *Tudor Vianu sau despre idealul perfecțiunii*, prefață la *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, 1966.

## Gelu Ionescu

Una din trăsăturile fundamentale ale lui T. Vianu a fost oroarea de capriciu. În mai multe prilejuri, dar și independent de mărturisirea directă, Vianu a manifestat o anume permanentă perplexitate, un cult sau poate chiar o obsesie față de ceea ce numea **puterea cuvântului**. Vianu nu s-a putut abandona capriciului în nici o împrejurare care implică o rostire publică. Era atât de dominat de puterea pe care cuvântul o are asupra omului, încât poate nimic nu i-a fost mai imposibil decât să se abandoneze impreciziei, gratuității, improvizăției: omul poate și trebuie să se comunice, comunicarea depinzând de exactitatea și precizia folosirii termenilor, în funcție de scopul dat.

Puțini intelectuali români au avut această rigoare atât de adânc structurală, provenită dintr-un respect – luând uneori forma obsesiei – pentru consecințele pe care cuvântul le poate avea. Această atitudine se vedește încă dintr-o impurie tinerețe. De aici încolo, toată viața și opera lui T. Vianu este un perpetuu efort de stăpânire a cuvântului, de însușire a proprietății termenilor, de precizie, de responsabilitate față de cultură și tot ce implică aceasta: oamenii, creația lor, propria sa prezență. Va fi trecut, fără îndoială, prin crizele unor paralizări în exprimare, dar stăpânindu-și o atare inhibiție, ce putea fi fatală, Vianu a devenit unul dintre cei mai exacti și mai profunzi mănuitori de noțiuni și cuvinte pe care i-a avut literatura românească. Un efort de voință și de aici o disciplină exemplară, pe care, fără a fi cunoscut totdeauna un substrat ce ni se pare esențial, cei mai mulți dintre cei care s-au apropiat de om și i-au cercetat opera au admirat-o cu deosebire". (Gelu Ionescu, **În loc de postfață**, la *Opere I*, Ed. Minerva, 1971.)

## Eugen Simion

"Ce se remarcă de îndată la lectură este fuga de facilitățile impresionismului, nevoia imperioasă de structurare, problematizare a observațiilor. Criticul nu exclude necesitatea reacției

spontane în fața operei literare, dar vrea ca reacțiile să se pună în subordinea unui principiu. Principiul este de ordin estetic și de ordin moral, actul critic fiind locul în care fuzionează și se condiționează sentimentul frumosului cu sentimentul adevărului. Despre adevăr în critică, Tudor Vianu a scris de multe ori, și numai Lovinescu și Maiorescu au mai arătat la noi atâta grijă pentru latura morală a judecății literare. Scrupulul lui era atât de mare în această direcție încât, cum notează un contemporan, își retrăgea recenziile de la tipografie din teama de a nu săvârși o injustiție. Tânăr de tot, T. Vianu pune în discuție fundamentele morale ale criticii și, cercetând justificările ei, nu le găsește întemeiate. A făcut, totuși critică punând în judecăți prudență și politețe intelectuală. Frumosul îi pare a fi, după Kant, un simbol al moralității, o ramură ce crește pe trunchiul adevărului. <<Dacă ai făcut – scrie el undeva – o lucrare frumoasă, ai obținut cel puțin o jumătate din dovada că ai făcut și o lucrare adevărată>>. Lângă aceste noțiuni așeza pe aceea a muncii. Opera literară este rezultatul unei elaborații, arta este o formă specială a muncii. Citim în aceleași fragmente autobiografice: <<arta mi se pare o formă a muncii pentru că reprezintă un caz de transformare a materiei, ca oricare dintre tehnicile omenești>>. Din această concepție mai generală privitoare la originea artei vine și interesul lui T. Vianu pentru metoda stilistică pe care a aplicat-o în *Arta prozatorilor români* și în studiile ulterioare. Trebuie totuși spus că interesul pentru text nu alterează la T. Vianu simțul estetic și analizele sale nu scot poemul sau romanul din sfera problemelor generale ale literaturii. În spatele unei fraze criticul continuă să vadă un spirit creator, cuvântul care se repetă (dor la Eminescu, cenușă la Blaga, imaginea matinalului la Ion Barbu) tinde să se integreze, prin analiză, într-un sistem de principii. Faimosul l'ecart al lui Leo Spitzer devine la Vianu expresia reprezentativă...."

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, Editura Cartea Românească, 1976, p. 371-372).

## Florin Mihăilescu

"A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului care-și consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă însă a înăbuși emoția nudă, în avantajul comparației ei cu tehnica artistului. Identitatea criticului cu artistul pe baza simpatiei și emoției comune se limitează deci numai la <<ceea ce în aceasta din urmă este cu totul rudimentar și nedefinit>>, căci abia <<reflecția tehnică dezvăluie natura adevărată>> a procesului artistic generator. (Tudor Vianu, *Arta și frumosul*, 1931). Discuția va fi reluată în *Estetica*, unde un special capitol este consacrat în întregime criticii, în cadrul secțiunii mai cuprinzătoare privind problema receptării operei de artă. După ce stabilește mai întâi că gustul se intelectualizează și se solidifică prin judecată, Vianu își propune examinarea mai concret a statutului criticii prin raportare la principiile și la normele esteticii. În viziunea lui, critica nu este o simplă aplicare a acestora, căci judecata de valoare nu rezultă din principii și nu se naște prin deliberare, ci prin consimțire. <<Critica artistică nu pornește sau nu trebuie să pornească de la principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă, și le atinge de fapt în înfrumusețările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei, și anume, forma ei cea mai completă și mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă și cea care le înglobează pe toate celelalte precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun și să reprezinte plenitudinea acestuia>>. Pentru ca să ajungă până la etapa ei într-adevăr specifică, definitorie, critica trece prin etape intermediare: descrierea prin <<sentimente obiective, dispoziționale și reactive pe care opera de artă le trezește și reveria individuală în legătură cu ele>>, descrierea la care impresionismul critic se oprește îndeobște, surprinderea elementelor care configurează forma operei, prin analiza morfologică și stilistică și, în sfârșit, aprecierea acestora, etapă ultimă în care intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziții înalte, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă>>. Într-o asemenea concepție nu este vorba deci



de un transfer dogmatic al esteticii asupra operei ireductibil individuale, ci mai întâi de toate de <<trăirea operei>>, încât aceasta să devină <<un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre>>, iar nu un obiect de speculații gratuite și premeditate. Adevărata, marea critică este deci rezultatul unei integrări sintetice a tuturor etapelor constitutive".

(Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România, I*, Editura Minerva, 1976, p.438-439)

## D. Macrea

"Analiza evoluției estetice a limbii române literare în secolul al XIX-lea, observațiile și indicațiile lui Tudor Vianu constituie puncte de plecare prețioase pentru actualii și viitorii ei cercetători. El a făcut o comparație concludentă între limba literară a epocii anului 1840 și cea de după, aproape un secol, ilustrată prin prezentarea evoluției dialogului, a descrierii naturii, a portretului, a analizei psihologice și a stărilor sociale. Comparația i-a permis să constate perfecțiunea vădită, în timp de un secol, a procedeelelor artei noastre literare, în sensul preciziei realiste de a povesti, de a evoca și de a analiza oamenii și evenimentele. Aceste progrese sunt considerate de Tudor Vianu o cucerire a scriitorilor, iar ceea ce ei au cîștigat pentru arta lor a trecut și în deprinderile lingvistice ale tuturor oamenilor culți, înzestrând arta acestora cu precizie și mlădiere. Tudor Vianu încheie studiul comparativ asupra celor două etape menționate din dezvoltarea limbii noastre literare cu un îndemn instructiv, care aruncă încă o lumină asupra concepției sale de studiere a limbii literare: "Astăzi - scrie el - când răspândirea formelor literare face mari progrese, ca o consecință a revoluției culturale, cercetarea contribuției scriitorilor la dezvoltarea limbii literare, mai cu seamă a evoluției ei propriu-zis artistice, alcătuiește una din temele cele mai însemnate ale științei noastre lingvistice și literare". (Citat din articolul lui Tudor Vianu *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, în revista *Limbă și literatură*, V, 1961, n.n.).

Studierea limbii române din punct de vedere estetic nu se limitează însă pentru Tudor Vianu la faza ei modernă și contempo-

rană. Împărtășind părerea majorității lingviștilor și istoricilor literari români, după care limba română literară începe în secolul al XVI-lea cu tipăriturile lui Coresi, el recomandă ca ea să fie studiată în valorile ei artistice, începând de la formarea ei."

(D. Macrea, *Contribuții la istoria lingvisticii și filologiei românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p.452-53.)

## Edgar Papu

"...Tudor Vianu este un captator fin și tenace al trăsăturilor de valoare, pe care le determină cu ultima precizie la scriitorii care alcătuiesc obiectul său de studiu. Faptul nu presupune, însă, că învățatul ar adopta o atitudine opacă, necritică, neutră sau indiferentă față de aspectele negative ale unei opere sau ale unui ansamblu de opere. Dimpotrivă, ascuțimea discernământului și gustul său de o rară acuratețe detectează cu tot atâta pertinentță greșelile, pe care nu uită niciodată să le consemneze. Aici, însă, credem că sunt necesare unele observații prealabile. Există în critică două feluri de a concepe obiectivitatea. Primul fel, de care ni se pare că s-a abuzat în ultima vreme până la gradul mecanizării, este acela de a consemna paralel și în termeni deopotrivă de radicali și meritele și scăderile unui autor sau al unei opere. O asemenea vedere, justă sub raportul unei analize separate a părților, dar nu și sub acela al integrării sau subordonării lor, rămâne incertă și incompletă în determinarea ansamblului și a unei concluzii definitive, care de multe ori apare echivocă, grăbită și nu îndeajuns de demonstrată. Spre deosebire de acest fel al obiectivității - în mare parte formală -, care supune judecății pe un taler identic și pe un plan de egalitate meritele și scăderile unei opere, Tudor Vianu utilizează o altă optică, stabilind de la început un sistem de diferențiere ierarhică între aspectele pozitive și cele negative. Acțiunea unei asemenea ierarhizări hotărăște și caracterul general - acceptabil sau neacceptabil - al scrierii respective. Și atunci, dacă o îndelungată reflecție prealabilă - cuprinsă într-o sinteză încă mentală - stabilește validitatea ansamblului, aspectele negative nu mai au dreptul nici la același spațiu de interes, nici la aceeași

intensitate a scrutării, nici la același radicalism al termenilor critici, ca părțile pozitive, care decid fizionomia obiectului; supunerea lor la un tratament egal n-ar face decât să deruteze spiritele și chiar să falsifice persepectivele[...]. Un spirit care manevrează atât de subtil nuanțele de gândire și relațiile între judecăți, cum este Tudor Vianu, ne arată că adevărul are mai multe dimensiuni și că el nu se dovedește valabil numai prin ce spune, ci și prin cum și când spune". (Edgar Papu, **Lumini perene**, Ed.Eminescu, 1989, p.214-215.)

## Tudor Vianu

Texte alese ("*Arta prozatorilor români*"):

- Prefața autorului
- Dubla intenție a limbajului și problema stilului
- L. Rebreanu
- Contribuții la stilistica verbului



## Tudor Vianu

Arta prozatorilor români  
Editura pentru literatură, 1966

### Prefața autorului la ediția I

Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare românești considerată în valorile ei stilistice și în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu și sfârșește cu acei dintre scriitorii contemporani care, ajungând la expresia definitivă a talentului lor, înfățișează ultimele cuceriri ale artei românești de a povesti, analiza și evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, având o configurație oarecum încheată.

Deși lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicile lor proprii, dar și în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupându-i după afinități și filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înlăuntrul unei literaturi naționale și de la o literatură la alta. Atitudinile circulă și ele și pulsează în viața mai largă a culturii contemporane. Procedeele de compoziție au și ele un trecut sau marchează etape noi. Cât despre valorile stilistice, adică acele prin care limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale, ele sunt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încape îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandându-și procedeele de

compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, când nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticește atâta timp cât artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci când istovesc studiul vieții scriitorilor și al izvoarelor și după ce caracterizează operele prin motive și atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeele de artă. Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunând în primul plan al atenției studiului procedeele de artă și al valorilor de stil, reținând din motive și atitudini numai atât cât este necesar pentru luminarea celor dintâi.

Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea devenită tradițională, sunt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care dorește să-l restabilească, decât faptele asociate cu o valoare și care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicând acest principiu, istoria literară este totuși ținută să ridice un inventar mai complet decât acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu și în a atitudinilor, este oricum mai activă decât aceea a procedeele de compoziție și a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă nouă, dacă un motiv relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conștient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui "subiect" nou, nu din a unei noi forme estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprigă decât aceea la care ne-am văzut constrânși în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, așadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei românești de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.

Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic își capătă îndreptările lui o dată cu rezultatele pe care se dovedește apt a le câștiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de față trebuie să-și precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. În această privință, nu vom avea obișnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțimea de spirit și precizie clasele generale de expresie, așa-numitele "*figuri de stil*", pe care astăzi încă nu le putem denumi decât cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea să depășească simpla impresie individuală și, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoștință, cercetarea modernă nu poate disprețui marile servicii pe care stilistica tradițională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare și clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului și imaginației. Oricât ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Întrucât oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, când vom fi deosebit în el imagini, comparații și metafore, hiperbole și alegorii? Toți scriitorii întrebuințează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sunt în opera anumitor scriitori, cu vădită preferință întrebuințate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toți scriitorii folosesc imagini; nu toți au însă un stil imagistic. În toți sau în cei mai mulți întâmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualității creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variații individuale: imaginile, comparațiile sau metaforele pot fi împrumutate uneia sau alteia dintre domeniile sensibilității, universului apropiat sau unor regiuni îndepărtate și eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este tot una dacă luna

este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare. În fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuție importantă dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-a convins că ele rămân adeseori caduce, nu atât din pricina vreunui viciu fundamental al disciplinei, cât din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicându-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămână mai puțin completă decât aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazită. Nu vom tăgădui că o asemenea reprezentare a produs, către sfârșitul veacului trecut, câteva opere ingenioase și spirituale, dar subalterne și dispensabile. Dacă apoi considerăm mai de aproape lucrările genului, vedem apărând



alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuița jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume, (și opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atât cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitățile rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, până în punctul cel mai tainic al diferențierii lor? Dar, mai întâi, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atât de personală; mulți dintre ei sunt, în primul rând, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale artei și, în ce-i privește, mijloacele reducăunii raționale sunt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decât ieri, mâine mai complet decât astăzi. Cât timp există puțința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea criticii este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noștri a avut un caracter retoric și, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici și a celor dintâi realiști, prin operele cărora se introduce observația naturii și a omului. Dar și producția acestora, formele retorismului își mai mențin ceva din trecerea lor, încât depășirea definitivă a vechii tehnice literare se produce abia cu scriitorii "Junimii", care ajung de altfel la o conștiință limpede și programatică a luptei antiretorice. Prin diferenții membri ai grupului junimist, literatura stabilește contactul cu limba vorbită, lirismul și reflecțiunea se introduc în proză, și scrupulul conștiinței artistice înlocuiește ceea ce era diletantism în manifestațiile mai vechi. De aici înainte, două curente își

împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric și artistic; pe de alta, curentul intelectualist și estetic. Cel dintâi, mult îndatorat inițiativelor "Junimii", aduce procedee noi de compoziție, dezvoltă cunoașterea omului, mai ales a omului elementar și organic-zează o artă a peisajului. Grupul esteților intelectualizează și artificializează imaginea lumii, dă o largă folosință neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăznețe inițiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice și a asociațiilor dintre cuvinte și ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În același timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar narațiunea și analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice și de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiștii și humorisții epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup și a stărilor de mulțime și creează tehnice noi pentru evocarea vieții sufletești mai adânci sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă și semnul unor începuturi neașteptate. Diferențierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

În Anexele lucrării am adăugat câteva contribuții în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.

#### Dubla intenție a limbajului și problema stilului

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată<sup>62</sup> că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gândurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărârile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebun-

<sup>62</sup>) Cp. Arta și frumosul, 1931, p.20 urm.; apoi Estetica, ed. a II-a, p.26 urm.

țeară același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește "comunică" și "se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme "reflexiv" și "tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât crește valoarea ei "tranzitivă", cu atât scade valoarea ei "reflexivă", cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Când spun de pildă că "suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte" sau când afirm că "corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu patratul distanței lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzitivitatea lor este mărginită, reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: "Apele plîng clar izvorînd în fântîne". Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult inteligența ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzitivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe cea

semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adâncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește precizat. Poate ca printre faptele lingvistice, numai ecuațiile matematice și legile științifice sînt acelea în care tranzitivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi, urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvârșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întîi aceste formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întâmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite "ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce sîntem obicinuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adânci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mai mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzitivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă până la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate



fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzitivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decât în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sunt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adâncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adânci. Suprarealistul se va opri deci la *"dictarea subconștientului"*, la *"automatismul psihic"* menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adâncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborârea în adâncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscure autorii care dorind să se exprime cât mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pândită astfel de două primejdii, decurgând din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind din întâmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: *"Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfinținului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile târgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultând"*. Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. *"Vremea era pe la toacă...căldura era în toi...ulița ridicată...clopotele începură a bate...fetița se opri..."* sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu

ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sunt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adânci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste stirea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poezilor sau prozatorilor artiști: analiza va putea deosebi destul de limpede câmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi *"stilul"* unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățirea cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. *"Stilul este întrebuințarea individuală a limbii"*, spune odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. *"Le style est l'homme même"*, spusesese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sunt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sint produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sunt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilști, dar

și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curente stilistice care îi cuprind.

## Ironiști și humorști

### Liviu Rebreanu

Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspântie. Când, în 1912, apare la Orăștie volumul intitulat **Frământări** realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor. Rolul semănătoriștilor era încheiat. Din schițele și nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte. Grupul esteților și intelectualiștilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepția lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acțiunii lor narațiunea prin evocare. Observația realității este înlocuită prin imaginile fantaziei, icoana lumii se artificializează și stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sunt încredințate acum povestitorilor comici cari, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contemporane și mai ales atunci când se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunță formulele triumfătoare în curând. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăștie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicii semănătoriste. Omul elementar, țaranul, dublat în chip destul de neașteptat de omul elementar al mediului urban, ființa instinctivă a periferiilor și închisorilor, pe cari le descrie în schițe ca **Golanii**, **Culcușul**, etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic și eroic, așa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gîrleanu, Sadoveanu, ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru. Când, în schița

**Proștii**, țaranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric, *căutând vreun locșor unde să se adăpostească până va sosi trenul. Feciorul mai îndrăzneț, se apropie de ușa sălii de așteptare și puse încetinel mîna pe clanță. Era încuiată. Zări în stînga ușii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gândit să se așeze sau nu, stătu o clipă la îndoială și în sfârșit se lăsă alături pe lespede de piatră dinaintea pragului. Bătrînul își lăsă sarcina pe bancă și se cocoloși și el lângă fecior* (**Frământări**, p.191). Așezarea țaranilor pe piatră, alături de banca pe care umilința lor o consideră rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de o mare elocvență, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul sosește, în sfârșit, în gara dezmoșțită și luminată pentru o clipă, dar "proștii", bruscați și loviți, nu izbutesc să pătrundă în el. Luând poverile lor în spinare, ei pornesc *"încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri însă, soarele scaldat în sânge își înălța biruitor capul și improșca în fețele drumeților o beteală de raze purpurii..."* Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei; nici analize mai amănunțite. Sobrietatea notației este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriștii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia câteva indicații. În locul cuvintelor "frumoase", "poetice", aci și în celelalte schițe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic și cu vagi senzații repulsive în timbrul lor psihic: "a crâmpoși", "a molfăi", "a cârcăli", "a mocoși", "a hăi", "a lihăi", "a rîgăi", "a se sborși", etc, etc. În locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparația, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urătenie, ridicol sau tristețe: geamurile unei locuințe sunt comparate cu "niște lespezi muruite cu leșie" (**Frământări**, p. 5). Cuptorul pare "culcat în colț ca un bivol" (p.6). Biserica cu turnul ei era "ca un om mic la cap și gros la trup" (p. 15). Preoteasa "era o femeie mică și grasă ca un butoi de bere" (p.26). Trei dinți răsăreau "din gingii lucii, ca niște pocumbi pe o cărare cleioasă" (p.28). Un personaj își freacă ochii "până ce se roșiră ca două sfeclă fierțe" (p.57). Altuia îi ies din orbite "ca două cepe mari roșii" (p.73). Altuia "vinele de pe tâmplă i se îngroșară ca niște lipitori hrănite de sânge" (p.71). Întinzându-se să doarmă, golanii "stăteau privind gânditori la cerul impestrițat cu stele ca niște bolnavi cuprinși de dureri" (p.79). Unuia din



ei "toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pârâias nămolos" (p.103). Carnea unei femei "tremura ca o grămadă de piftie" (p.80). Era o vreme ploioasă: "Cernea o ploaie măruntă și grasă ca untura topită" (p.145). O femeie avea "două picioare late cu pulpele groase cât coafele" (p.146). După ce golanii vorbiră câțva timp, "amândoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată" (p.165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntând cu mai mult curaj urâtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau ca realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruiește literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcții epice. Realismul artistic și liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei și schiței. Preferința aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forțelor creatoare, nedescătușate în întregime, aplicându-se pe teren mărginit, ajungând repede la capătul efortului lor. Este o cauză organică și oarecum istorică; exercițiul de degetație, preludarea înaintea<sup>63</sup> marilor concerte. Nuvela și mai cu seamă, schița, ca formă caracteristică a producției literare în epoca dintre 1900 și 1916, răspund și unei motivații de caracter estetic. Era un postulat al poeticei naturaliste credința că adevărul sufletelor și al moravurilor poate fi surprins mai bine în schița instantanee, în secțiunea de viață, redată prin reducerea la minimum a forțelor organizatoare ale artei. O revistă cum a fost *Viața Românească*, stând prin conducerea gustului literar sub categorice influențe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producției astfel inspirate: "documentele omenescii", în care apar unele din schițele lui Spiridon Popescu și Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al "tranșelor" de viață, există însă forma lui fluvială, procedând nu prin fulgerare impresionistă, ci prin largă integrare a amănuntului, până la extinderea cea mai departe împinsă și chiar până la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă: Balzac și Maupassant, Tolstoi și Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise,

<sup>63</sup> În original: "înaintarea" (n. ed.).

bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradație și riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeași regiune de mijloc sta și nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

În momentul în care realismul artistic și liric crease forma nuvelei și istovise aproape toate posibilitățile schiței, tot mai des se auzeau glasuri cerând romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zăgăvirea întregului nostru mediu de viață, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practică în sânul marilor culturi. Încercarea atât de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reușise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aștepta. Înlănțuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud: vechi proprietari de pământ și țărani patriarhali; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi arendașul îmbogățit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producțiile unui punct de vedere sentimental care valorifică oamenii în raport cu preferințele lui, distribuindu-i în buni și răi, simpatici și antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parțialitățile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față și care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrângătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcție epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agârbiceanu. Prin largimea câmpului de observație socială, și prin vehemența pasiunilor, povestirea ruinării sufletești a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din "baia" Vălenilor din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenție a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului și realismul. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tânărul cleric Vasile Murășanu, autorul exclamă: "O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai prețioase a sufletului omenesc, pentru formarea și întărirea acelei conștiințe superioare, care e baza oricărui caracter adevărat; pentru câștigarea celui mai răzăm moral, care nu prea obișnuiește să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu

dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atâtea simțăminte!" (Arhanghelii, ed. a II-a, vol. I, P. 17). Aceste simțăminte erau, în ce-l privește pe Vasile Murășanu, iubirea născândă pentru domnișoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murășanu știe să împace ispitele noi cu comandamentele conștiinței, căci "el era dintre clericii cari reușeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări" (ibid., p.18). Despre Iosif Rodean ni se spune că "rămăsese în el multe laturi ale ridicolului care însoțește fatal pe toți oamenii cari ș-au întrerupt educația, dacă aceștia nu-s niște inteligențe deosebite" (ibid., p.209). Elenuța Rodean citise prea mult: icoana vieții se posomorâse pentru ea. "E adevărat, ne asigură autorul, "că cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăși e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricât ar umbla cineva prin școli, rămâne cu un cerc de vedere foarte strâmt" (ibid., p. 221) etc. Cu asemenea naivități ale reflecției, stilul realist se înapoia la Filimon, oricât, în alte privințe, autorul se dovedea capabil de observații tăioase, de sondaje mai adânci în clocotul pasiunilor omenești. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agârbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Când în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două volume *Ion*, cititorii și critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atât de interesante din *Frământări* fuseseră uitate, încât noul roman putea fi considerat ca produsul unei inițiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii și fără prejudecăți, în jocul motivelor sufletești. Îndatorate în atâtea privințe viziunii științifice a vieții, realismul și naturalismul european impuseseră convingerea că "valoarea" se constituie din datele "naturii", că tot ce sântem obișnuiți a considera superior în viață este făcut din pânza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieții românești în Ardealul revenit, eposul permanenței elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc, lăcomia de pământ și senzualitatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sunt în *Ion* și câteva momente de potentare simbolică, în care personagiul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar

cununa eroică este ridicată atunci de pe conștiința omului, pentru a fi așezată pe instinctele lui, viguroase și nezdruccinate. Când după o noapte în care planurile de însușire a pământurilor lui Vasile Baci, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion pornește să muncească în vecinătatea moșiilor râvnite, "flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cântărindu-l. Simțea o plăcere atât de mare văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostentiv de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme..." (Ion, I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvânt de înduioșare: "Locul nostru, săracul!..." Iar când privirile îi alunecă mai departe și urechea culege murmurul porumbiștilor, al holdelor de grâu și de ovăz, al cânepiștilor, al grădinilor, caselor și pădurilor, zumzetul, sușotul, fâșâitul lor, glasul puternic al pământului, flăcăul "se simți mic și slab cât un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului: Cât pământ, Doamne!..." (p.59). Moșia lui Baci trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită și bătrânul înțelege că moșia pe care el o apăra, cu îndârjirea cu care celălalt o râvnește îi scapă acum din mâini: "Când deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gârlă cu coșul încărcat de rușe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină iar și în gândurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătând cu mâna pânțele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămânând în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zădiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urâtă, ațățătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă..." (p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruțare pentru nervii cititorului. Misterul gravidității, viziunea pântecului rotund pe care îl apăra, din care pare că urcă suferința ei de animal înjunghiat, revine cu o insistență obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzația organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rând aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgâlțâie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoțiilor, reapar în



număratele descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion "îi bătea coastele ca un ciocan înfierbântat" (I, p. 33). Când Vasile Baciuc primește știrea rușinii abătute asupra fetei lui, "simți ca și când l-ar fi trăznit cu o măciucă în creștetul capului" (I, p. 222). În *Pădurea spânzuraților* (1922), când Bologa zărește spânzura-toarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că "gâtul îi era uscat și amar, iar inima i se frământa într-o emoție aproape dureroasă" (p. 21). Iar când află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că "i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înmăbușindu-i glasul" (p. 74). Căutând locul de trecere către liniile dușmane, rătăcind prin noapte, Bologa "se opri să se odihnească un minut și să-și mai șteargă nădușeala pe gât și pe față" (p. 268). Iar când este în cele din urmă prins, "se simți deodată atât de ostenit, că gândurile toate i se ostoiră într-o nesfârșit de chinuitoare dorință de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete și iar asuda cumplit" (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor român care întrebuițează notația organică cu scopul de a da o viață intensă descrierilor sale. Rebreanu regăsește procedeul și-i dă o întrebuițare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii "tari", răscolitoare.

În aplicarea aceleiași tendințe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconștiență, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spânzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconștientului. Când tânărul locotenent ardelean Apostol Bologa asistă la scena spânzurării cehului Svoboda, la a cărei condamnare luase el însuși parte, "el se făcu ro: de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului". Urmează obișnuita notație organică: "Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strângea țeasta ca și când i-ar fi fost mult prea s mntă și îndesată cu sila". Deodată se instalează obsesia care de-aci în. ite îi va determina soarta: "O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri căci, în vreme ce pretorul înșira crimele și hârtia îi tremura între degete, obrații sublocotenentului de sub ștreang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărită. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă..."

(p. 22-23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva lașei acceptări a unui destin care, punându-l în rândul dușmanilor neamului său, îl făcuse acum și călăul celor de-o seamă cu dânsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată: "În ochi lucirea stranie, arzătoare, palpăia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă..." Amintirea lui Svoboda va deveni de-aci înainte forța călăuzitoare a propriei vieți, până în clipa deznodământului deopotrivă cu acela care îi înfipsea în inimă imputarea dureroasă a privirilor straniei. Când, mai târziu, tânărul ofițer săvârșește o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executantului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul să ceară îndrumarea lui către un alt front decât acela pe care urma să lupte împotriva românilor: "Atunci de ce nu se bucură cum s-a bucurat când i-a venit ideea să zdrobească reflectorul?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gătuise adineaori, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Si strălucirea i se părea când ca privirea lui Svoboda sub ștreang, când ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în fața altarului, sfârșind rugăciunea către Dumnezeu..." (p. 88). Când trece o dată prin crângul în care atârnavă cei șapte spânzurați ai stăpânirii maghiare, prefigurând sfârșitul pe care și-l pregătea singur, Bologa primește încă o dată în cugetu-i înspăimântat amintirea lui Svoboda și a ochilor lui: "Îndată ce rămase singur, în fața lui Apostol începu iarăși să răsară pădurea spânzuraților... Dar acumă părea că toți sunt la fel, și în privirea tuturor strălucește aceeași insuflețire stranie, ademenitoare ca și focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. Același om, spânzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfârșită... Și deodată își zise: E Svoboda... privirea lui..." (p. 254). Când în sfârșit, împlinirile se apropie și Apostol Bologa, prins în momentul când se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătoria lui, el explică însoțitorului său, în zgomotul asurzitor al căruței: "Vorbeai adineaori despre anume cazuri de desertare... Ei, camarade, ești încă tânăr și ...Știi că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marțială... ca judecător, firește... Nu-i ridicol acumă?... am mai fost o dată în Curtea Marțială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput?... Svoboda, ceh, spânzurat..." (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remușcare și

proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-și doboare victima. Subconștientul își terminase lucrarea lui. Nenumărate sunt analizele de stări obsesive în **Pădurea spânzuraților**. Întinzându-se o dată să doarmă, Apostol Bologa simți cum "mii de frânturi de gânduri scânteiau în aceeași secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bâzâia de ici-colo, când mai tare, când în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfârșească, negreșit..." (p. 152). Rebreanu întrebuințează el însuși termenul: "obsesie". Altădată, după despărțirea de Ilona, neliniștea internă îi vântură gândurile și-l prigonește cu întrebări fără răspuns: "Gândurile lui însă alergau când înainte, când înapoi, fără astâmpăr, ca un cârd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamația lui Pălăgieșu... dar tocmai acum?... Si Ilona, cum a rămas în poartă...parcă și-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna...De ce și-a luat rămas bun?...". (p.251). Panicile intime, inhibițiile gândirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului **Ciuleandra**, 1927. Subconștientul, ca principiu metafizic, legând între ele cele șapte vieții ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic **Adam și Eva**, 1924.

În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale personajilor și natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile. Când Apostol Bologa își dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gândurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabilește între cei doi oameni, "de-afară se auzi limpede hurelul unei căruțe și ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei" (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvârșește conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuși le numește "stranii, nelămurite". Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa "i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomește treptat, prefăcându-se într-un zgomot dulce, fâșâitor ca zborul porumbiei-lor, din ce în ce mai dulce, strecurându-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare" (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc: "Ploaia drămluia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apătoase". Senzațiile acestea întovărășitoare, culese din armoniile naturii, nu le-a pus la contribuție

pentru întâia oară Rebreanu. Caragiale – am văzut-o – le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă și fericită întrebuințare.<sup>64</sup>

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeași direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social. Romanul **Răscoala** (2 vol., 1932) este sediul acestor contribuții. Viziunea unanimistă a țăranimii este exprimată aci de mai multe ori. Când prefectul Boerescu le vorbește: "Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiasi cap, cu aceleași gânduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe" (II, p. 86). La cuvintele demagogice ale prefectului, țăranii răspund, așa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii:

"– Decât așa trai tot mai bună o fi moartea. – Mai bine omorâți-ne, să scăpați de noi! – Ori că mori de foame, ori altceva, tot moarte se cheamă! – Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele!" etc. Până când toate aceste exclamări se unifică "într-un cor în mai multe voci repetând la nesfârșit același refren: Pământ!...Pământ!...Pământ!" (pp. 90-91). Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționând sinergetic, ca un polipier gigantic: "Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile" (p. 96). Când jandarmul Boiangiu lovește pe unul din ei: "Într-o clipire loviturile îl copleșiră din toate părțile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls pușca de pe umăr. Își ferea capul, lăsându-l pe piept și instinctiv nu căuta decât să scape din mijlocul mulțimii. Țăranii urlau și loveau. Dă bine, mă!, Arde-l!, Fugi! Fugi!" (p. 152). Numeroase sunt în **Răscoala** prezentările acestea de grup. Răzmerița însăși este înfățișată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variații individuale, mișcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate deci spune că, dacă în **Pădurea spânzuraților** viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoașterea stărilor de subconștiență, **Răscoala** este redevabilă conceptului sociologic al mulțimilor omenești.

În ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după

<sup>64</sup>Vd. și vechiul meu articol critic despre Ion, în *Viața Românească*, ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului*, în 1926.



Frământări sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuintată, deși ea rămâne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puținătatea și monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel "stil cenușiu" al lui Rebreanu, menit să atragă ieșirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-l Tudor Arghezi (în *Cugetul Românesc*, 1922). Imagismul este însă tehnica evocării, nu a povestirii și a analizei, încât tocmai prezența lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescență parazită, o lipsă de "stil". Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul și sclipirea dialogului. Printre marii noștri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite. Ba chiar, atunci când pune să vorbească pe orășeni, notațiile lui Rebreanu sunt uneori stângace. Ascultați, de pildă, pe boierul bucureștean Miron Iuga, vorbind: "Isprăvește cu clevețirile, Măriuco! Nu e demn de văduva unui general român să colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar ești și tu ca biata nevastă-mea, fie iertată, nu degeaba ai fost surori" (*Răscoala*, I, p.254). Exprimarea: "nu e demn de văduva unui general român" etc., este un mod pretențios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personajului. Cât despre incidența: "fie iertată" (deseori întrebuintată de oamenii lui Rebreanu, cp. d. p. I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sunt, în proza lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orășenesc sau la acel intelectual. Astfel în *Ion*, unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frământări*, când povestirea ajunge să se ocupe de tânărul intelectual, poetul! "Titu Herdelea, aluziile și expresiile limbajului cărturăresc și jurnalistic intră în funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că "Titu se închise ca un sfînx în fața tuturor stăruințelor", că el "avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi", că a "înflorit o povestire senzațională" și că pătîmirea familiei Herdelea "nu era prea dezinteresată" (*Ion*, II, p. 67-69). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un proces constant al stilisticii lui Rebreanu.

## Contribuții la stilistica verbului

### Problema stilistică a imperfectului

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'Impressionisme dans le roman*<sup>65</sup>, F. Brunetière este, după cunoștința noastră, cel dintâi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendință a romanului contemporan de a rivaliza cu pictura, în năzuința de a evoca aspectele concrete. Enumerând procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge a face următoarele observații: "Este vorba acum de a compune și de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori narațiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveți de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantazie de scriitor. Dar dacă priviți mai de aproape, vedeți că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul servește a prelungi durata acțiunii exprimate prin verb și a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. << Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maitresse, il faisait une singulière figure en redescendant l'escalier >>".<sup>66</sup> Schimbați un singur cuvânt și citiți: << Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maitresse, il fit une singulière figure en redescendant l'escalier >>. Perfectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personajul în tot intervalul în care descinde scara".

Observația lui Brunetière a fost mai târziu generalizată, Gustave Lanson<sup>67</sup> în *L'art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuintarea imper-

<sup>65</sup> Articolul lui F. Brunetière, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883, Vd. în special p. 84 urm.

<sup>66</sup> "Fără un ban, fără coroană, fără femeie, fără amantă, el făcea o mutră ciudată coborând scara". În varianta următoare se schimbă verbul: "el făcu" (fr.) (n. ed.).

<sup>67</sup> Istoric literar francez care a orientat cercetarea faptelor literare spre amănunt și precizie, adeseori subestimând judecata de perspectivă, aprecierea de gust (1857-1934) (n. ed.).

fectului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi "mai multă vivacitate povestirii". Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcțiunea lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este "de a desemna o acțiune adeseori repetată sau prelungită...și, în chipul acesta, de a exprima obișnuința sau calitatea". Prin derogare de la această funcțiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durata și simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acțiunile devin vizibile întocmai ca pe pânza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, "este timpul pitoresc al limbii noastre". Chateaubriand a bănuțit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliștii au extras însă toate posibilitățile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmărește în textele lui Zola, printre care și acest pasagiu din *La Débâcle*: "Rapidement, on dressait une tente, tandis qu'on déballait du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hâtifs... Il n'y avait là que des aides. Et c'étaient surtout les brancardiers qui faisaient preuve d'un heroïsme têtue et sans gloire".<sup>68</sup>

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet.<sup>69</sup> Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis "un mare scriitor de rasă și că deplina măiestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăși".<sup>70</sup> Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în

<sup>68</sup>La repezeală se ridică un cort în vreme ce se despacheta din furgon materialul necesar, unele unelte, aparate, rufărie, cele necesare pentru pansamente temporare... Nu existau acolo decât ajutoare. Și mai ales brancardierii erau aceia care dădeau dovadă de un eroism îndărătnic și fără glorie (fr.) (n. ed.).

<sup>69</sup>Thibaudet, Albert (1874-1936) - criticul literar francez de cel mai mare prestigiu între cele două războaie mondiale; autor al unor monografii despre Flaubert și Mallarmé, al mai multor volume de studii pe tema criticii sau romanului, al unei istorii a literaturii franceze de după 1789. S-a remarcat prin orientarea sa antidogmatică, prin refuzul clișeeilor critice (n. ed.).

<sup>70</sup>Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française* din 1 noiembrie

autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mânușa, relevând marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atât de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin<sup>71</sup>, republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului: "Mărturisesc, scrie Proust, că o anumită întrebuintare a imperfectului indicativului - a acestui crud timp care ne prezintă ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care în clipa însăși când ne evocă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității - mărturisesc - că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeți".<sup>72</sup>

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasagiu din *L'Education sentimentale*: "Ils voyagea, il connut la mélancolie des paquebots... il eut d'autres amours encore mais la violence du premier les lui rendait insipides".<sup>73</sup> Intervenția imperfectului, după șirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notația: "Ils habitaient le fond de la Bretagne. C'était une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline,

1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întâmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sunt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Reflexions sur la Critique*, 1939.

<sup>71</sup>Ruskin, John (1819-1900) - critic de artă englez, care vedea viitorul artei în contemplarea unei naturi nedeformate de om. De altminteri, însăși societatea o vedea organizată ideal după modelul naturii elementare. Era un protest ineficace, dar just, împotriva alienării omului de către civilizația mecanică burgheză (n. ed.).

<sup>72</sup>M. Proust, *Journées de lecture*, în vol. *Pastiches et Mélanges*, 1919, p. 239.

<sup>73</sup>"Călători, cunosc melancolia pacheboturilor... Avu și alte amoruri, dar violența primului i le făcea insipide" (fr.) (n. ed.).



*d'ou l'on decouvre la mer*<sup>74</sup> apariția finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, "*un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*"<sup>75</sup> În sfârșit, imperfectul indicativului este întrebuițat de Flaubert și în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit "*stilul indirect liber*", adică acela în care scriitorul topește în textul său propriile cuvinte ale personajilor sale, fără a le încadra în semnele citării și fără a le introduce prin conjuncția *că*, după cum se face în așa numita vorbire directă și indirectă. Astfel când în *L'Education sentimentale*, Flaubert scrie: "*L'Etat devait s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures étaient bonnes encore. Il fallait que les nourrices et les accoucheurs fussent salariés par L'Etat. Dix mille citoyens avec de bons fusils pouvaient faire trembler L'Hôtel de Ville...*"<sup>76</sup> simțim lămurit că nu Flaubert vorbește așa, ci unul din personajile sale, Frederic, Vetnaz sau Senecal. Pentru a obține acest interesant efect stilistic<sup>77</sup> Flaubert folosește de asemeni imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaște

<sup>74</sup> "Locuia în fundul Breitaniei. Era o casă joasă, cu o grădină urcând până către creasta colinei, de unde descoperi marea" (fr.) (n.ed.).

<sup>75</sup> "o tainică iluminare de plină zi care face să se deosebească de lucrurile pieritoare o realitate mult mai rezistentă" (fr.) (n.ed.).

<sup>76</sup> "Statul trebuia să puie mâna pe Bursă. Destule alte măsuri mai erau bune. Era necesar ca doicile și mamoșii să fie plătiți de stat. Zece mii de cetățeni cu puști cumsecade puteau să facă să se cutremure primăria" (fr.) (n.ed.).

<sup>77</sup> Mai înainte de a-l remarcă la Flaubert, Proust identificase stilul indirect liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien*, II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du Côte de chez Swann*, I, 98: (Francoise) articulant les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur: - M. le Cure serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas elle pouvait le recevoir" etc. (Francoise, articulând silabele pentru a arăta că, în ciuda folosirii stilului indirect, raporta, ca o bună slujnică, înseși cuvintele de care catadicsise să se servească musafirul: - Părintele ar fi încântat, copleșit, dacă doamna Octave nu se odihnește și l-ar putea primi) (n.ed.).

justețea observațiilor celui dintâi. Mai târziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adâncă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior și exterior, între ceea ce apare scriitorului și ceea ce se desfășoară în planul obiectivității. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul și spiritul primei persoane.<sup>78</sup> Cât privește originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenția lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul XVII-lea, în "*fabulele*" lui La Fontaine, din care se pot cita versurile:

*"L'arbre étant pris pour juge,  
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge  
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents;  
Pour nous seuls, il ornait les jardins et les champs.  
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire:  
Il courbait sous les fruits. Cependant pour solaire  
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer;  
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne  
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne..."*<sup>79</sup>

Orice cititor resimte limpede că în narațiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuși. Procedul mai poate fi identificat uneori

<sup>78</sup> Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouv., 1925, p. 228.

<sup>79</sup> "Și omul și năpârca aleg ca jude pomul.  
Dar treburile noastre se-ntoarseră mai prost,  
Căci pomul vede omul și-l ia și el la rost,  
Spunându-i că-i aduce adăpost,  
Și primăvara flori și vara umbră,  
Și toamna rod și, iarna în odaie,  
În crengi de jar, mireasmă de văpaie...  
Iar pentru toate astea, drept mulțumire sumbră,  
Un țărănoi ca mine o să-l taie..."

(din *Cartea X, Fabule 2, Omul și năpârca*, trad. de Aurel Tita, E.S.P.L.A., 1958, p.19) (n.ed.).

la Rousseau și la Mérimée. Flaubert i-a dat întrebuințarea cea mai largă și este meritul lui Proust de a fi recunoscut-o cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curând în preocupările lingviștilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparație cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914.<sup>80</sup> Îi datorăm lui E. Lorck observația că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului și, în același timp, un trecut resimțit ca un eveniment al subiectivității. Cine pronunță, de pildă, propoziția "*j'ai perdu ma bourse*" ("*mi-am pierdut pungă*") vrea să spună că n-o mai are "*astăzi*" și că pierderea pungii este ceva care s-a întâmplat vorbitorului, într-un înțeles mai adânc decât acela legat în mod general de întrebuințarea persoanei întâi a pronumelui personal. Perfectul compus grăiește din propriul sentiment al existenței celui care se exprimă. El înfățișează, așadar, un trecut resimțit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu și imperfectul, "*je la perdis*" și "*je la perdais*", ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului și anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. "*Je la perdis*" - "*o pierdui*", constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gândire.<sup>81</sup> Între acestea, imperfectul "*je la perdais*" - "*o pierdeam*", evocă în chip intuitiv acțiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecutului resimțit obiectiv și reprezentat prin acte de gândire ale fanteziei (Phantasie-Denkakte).

Reluând cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în

<sup>80</sup>) E. Lorck, *Passé défini, Imparfait, Passé indéfini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare și în *Germanisch-Romanische Monatshefte*, VI, p. 43 urm.

<sup>81</sup>) V. în același sens observația d-lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române*, 1937, p.169: "Între perfectul simplu și cel compus nu există nici o deosebire obiectivă: amândouă arată acțiuni săvârșite în trecut. Deosebirea dintre ele este de natură subiectivă. O acțiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice...Dimpotrivă, o acțiune trecută ale cărei ecouri sunt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus."

principiu de acord cu rezultatele celui dintâi.<sup>82</sup> Lerch face totuși observații terminologice. Formula Phantasie-Denkakte, întrebuințată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrânte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între "*gândire și fantezie*" există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănuî. Cu atât mai contradictorie este formula unor acte de gândire ale fanteziei resimțite în chip obiectiv. Căci fantezia plămăiește, transformă, inovează și, ca atare, stă la un pol opus față de așa-numita obiectivitate. Eliminând toate aceste dificultăți, dar păstrând justele intuiții cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizând "*imperfectul*" ca pe expresia reprezentării vivace (lebhaftes Vorstellung). Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosință numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar și unora dintre textele literaturii mai noi, exprimând prin imperfect acele verbe care, prin însăși natura lor, excită îndeosebi puterea reprezentativă a fanteziei, cum sunt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observații asupra valorii stilistice a imperfectului apar și la lingvistul și esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice (Einfühlung). Referințele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sunt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca și pentru maestrul său, emoția estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conținuturi sufletești în aspectele străine, care par astfel însuflețite cu o viață proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar și în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuințarea imperfectului.<sup>83</sup> Apariția acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mișcării în curs de desfășurare, resimțită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o trăiește el mai întâi. S-a spus că imperfectul exprimă o acțiune repetată. Și, în adevăr, într-o notație ca a lui Rabelais: "*s'éveillait donc Gargantua environ quatre*

<sup>82</sup>) E. Lerch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 42 (1922), caietul 3-4.

<sup>83</sup>) E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f.a. (după 1924), p.50 urm. Cp. și cealaltă lucrare a lui Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, 1924, p. 45 urm.



*heurs de matin*", o lectură raționalistă poate înțelege că Gargantua se deștepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuințarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acțiune de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul "*silinței*", "*de conatu*", pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasagiu din scrierile D-nei de Staël: "*Il lutta cependant heureusement contre elles (les vagues), atteignit le vieillard, qui périssait un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord.*"<sup>84</sup> Numai cineva care se găsea în stare de identificare simpatetică cu bătrânul, observă Winkler, putea să-și dea seama că acesta se afla pe cale să se înec. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuințează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte simple ale povestirii sale.<sup>85</sup>

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeași funcțiune stilistică pe care criticii și lingviștii au observat-o la povestitorii francezi? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice de natura particulară a imperfectului indicativului? Consultarea textelor ne dovedește că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observație: Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producții culte, se asociază adese cu mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noștri povestitori culți întrebuin-

<sup>84</sup>) "*El luptă totuși cu bine contra talazurilor, ajunse pe bătrân, care pierea un moment mai târziu, îl înșfacă și-l readuse pe mal*" (n. ed.).

<sup>85</sup>) Winkler atrage atenția și asupra unei alte funcțiuni stilistice a imperfectului, și anume asupra virtuții lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, când francezul spune: *Je venais vous prier, j'entendais que, mûné par la sienne propre sollicitation, il sentait le besoin de s'opposer au présent, c'est-à-dire à la confrontation stérilisante, en reculant dans le passé.* (Asupra antedatării prin imperfect și a "imperfectului modestiei" în alte limbi romanice, vd. și studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen, Stilstudien*, I, 1928, p. 109 urm.) După cum există un imperfect al antedatării, există și un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca: *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. e. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, p. 46).

țează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare narațiunii propriu-zise. Iată câteva exemple: "*Iacob Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduhanul lui Ștefan Tomșa... fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești... Intrase în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii... Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia, și Lăpușneanu nu întâlnise nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezveli urâtul caracter... Îndată ce sosisse, Lăpușneanu porunci... De cu sară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se făcuse mare pregătire pentru ospățul acesta. Vestea se împrăștiase că domnul se împăcase cu boierii*" etc. (C. Negruzzi, Alexandru Lăpușneanu, *passim*). "*Ajunșând în floarea juneței, ea devenise un magnet, care trăgea spre sine toate privirile și toate dorințele tinerilor din București... Poezii timpului secase nesfârșitele ode ale închipuirii lor... Locuința în care fanariotul pusese pe amanta sa, era situată în strada Calității... Gelozia, unicul rău ce-l frământase câțva timp, dispăruse cu totul*" etc. (N. Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, *passim*). "*Cruzimile turcilor trecuseră răbdarea împilaților care cereau o răzbușare strălucitoare... Toate aceste avânturi ale turcilor sleiseră răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atât în Țara Românească cât și în Moldova, hotărâse ziua de 13 noiembrie... Porunca domnască ieșise ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa vistiierului Dan... Abia își așezase trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, când fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbânzii ale românilor... înspăimântaseră atât pe Turcii din partea locului încât fugiseră mai toți în munții Balcani*" etc. (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, *passim*).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încât într-un roman ca *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decât în cazuri destul de rare. Nici în povestirea

Dumbrava minunată de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.<sup>86</sup> Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. L. Rebreanu preferă deci, chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să "nareze" evenimentele care constituie cadrul, scriitorii mai noi îl "prezintă" direct. Iată începutul unui capitol din **Pădurea spânzuraților**: "Automobilul *opri scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa sări jos, așteptă două clipe pe plutonierul care spunea ceva șoferului, și intrară împreună, în vreme ce mașina trecea mai departe...*" Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri; fraza îmbătrânește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină din Filimon sau Costache Negruzzi: "Automobilul *oprise scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă. Bologa sărise jos, așteptase două clipe pe plutonierul care spusese ceva șoferului, și intraseră împreună în vreme ce mașina trecuse mai departe...*"

Cine analizează, așadar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în părțile inițiale ale povestirilor, atunci când se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. De altfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului (I. Iordan), adică una din acelea în care o acțiune trecută este înfățișată în relația ei cu o altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să atragă, în unitatea aceleiași expunerii, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi. Iată de pildă începutul lui **Alexandru Lăpușneanul** de Costache Negruzzi: "Iacob Eraclid, poreclit Despotul, *perise ucis de buzdușanul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la*

Constantinopol, *izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pe răpitorul Tomșa, și să-și ia scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vândut de boieri. Intrase în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strânsură. Însă pe lângă aceste avea porunci împărătești către Hanul tătarilor Nogai, ca să-i deie oricât ajutor de oaste va cere. Lăpușneanul mergea alături cu vornicul Bogdan, amândoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap până în picioare.*" Observând alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală, decât una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, ca de pildă în propoziția inițială: "Iacob Eraclid, poreclit Despotul, *perise ucis de buzdușanul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara.*" Abia în ultima propoziție a pasagiului întâmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care a fost vorba mai sus: "Lăpușneanul *mergea alături cu vornicul Bogdan*". În schimb, în scena măcelării boierilor din **Alexandru Lăpușneanul**, imperfectul indicativului este pus la o largă contribuție și energia descrierii se datorește, fără îndoială, acestui mijloc: "Boierii *neavând nici o grije, surprinși mișcelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți, însă din cei din jur se apărau cu turbare; scaunele, talgerile, tacâmurile mesei se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se înleșteau cu furie de gâtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce primeau, îi stângeau până îi înădușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața.*" O singură înlocuire a unuia din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie însă să ne întoarcem privirea către scriitorii mai noi pentru a întâmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedul naturalistilor francezi nu va fi fost aici fără o înrăurire. Iată de pildă începutul **Pădurii spânzuraților**, unde întreaga povestire este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sunt cu adevărat văzute: "Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurațoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, *întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și*

<sup>86</sup> În schimb în **Viața lui Ștefan cel Mare**, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuintare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestitori.



ajutați de un țaran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrâni *săpau* groapa, scuipându-și des în palme și hăcâind a osteneală după fiecare lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii *zvârleau* lut galben, lipicios... Caporalul își răsucea mustățile și se uită mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl *supăra*, deși *căuta* să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta era cimitirul militar, înconjurat cu sârmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În stânga, la câțiva pași, *începea* cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul diviziei de infanterie, *se ascundea* sub o pânză de fum și de păclă din care de-abia *scoteau* capetele, sfioase și resfirate, vârfuri de pomi desfrunziți, câteva coperișe fuguiate de paie și turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre miazănoapte *se iveau* ruinele gării și linia ferată ce *închidea* zarea ca un dig fără început și fără sfârșit. Șoseaua, însemnată ca o dungă dreaptă pe câmpul mohorât, *venea* din apus, *trecea* prin sat și *se ducea* tocmai pe front..."

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întâi, din pricină că toate amănuntele tabloului sunt fapte, acțiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mișcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poeziilor. Imaginea cu care începe *Pădurea spânzuraților* confirmă întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon*. Nimic nu stă în această evocare; totul se mișcă: Soldații *"săpau"* groapa, groparii *"zvârleau"* lutul galben, caporalul își *"răsucea"* mustățile. Este drept că acesta din urmă nu face decât să se *"uite"* împrejur; dar scriitorul simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaogă îndată că se *"uita... cercetător și cu dispreț"*, precizând astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sunt împrumutate de asemeni domeniului acțiunii: spânzurătoarea își *"întindea"* brațul, satul se *"ascundea"*, pomii desfrunziți își *"scoteau"* capetele, în sfârșit, șoseaua *"venea"* din apus, *"trecea"* prin sat și *se ducea* tocmai pe front.<sup>87</sup> Dacă

<sup>87</sup>) O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuintărea evocatoare a imperfectu-

totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decât imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălît în consecință. Încercați să citiți: spânzurătoarea *"și-a întins"* brațul... soldații *"au săpat"* groapa... caporalul *"și-a răsu-*  
*cit"* mustățile și *"s-a uitat"* împrejur etc. Tabloul nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-ar da impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută. Literatura cunoaște bine procedeul tehnic constând din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus, după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple, spicuite în schițele d-lui I.A. Basarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit și în care prezentul, luând locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu: *"Zăpada s-a dus. Petice de gheață mustesc din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastâmpărate ca puii de șarpe."* Al doilea exemplu: *"Chiciură de ramuri, ca la Bobotează. S-au prins pe uluci mărgelile sclipitoare, parcă - peste noapte - s-ar fi jucat sute de păienjeni, vioi și meșteri. Gardul din fund s-a șters în fumul ceții; iar teiul, d-asupra lui, plutește în aer, cu niște brațe îngrijorate, spunând tovarășilor: <<Luați seama! în urma mea se cerne veșnicia, pustiul fără margini>>"* (Opere complete, I, p. 19, p. 25).

Prezentul luând locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița d-lui I.A. Basarabescu, deasupra gardului care *"s-a șters"* în ceață, teiul care *"plutește"* în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mișcării, perfectul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, așa cum se întâmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Gârleanu, *Cea dintâi durere*: *"Am crescut pe ulița din capătul căreia privirea pătrundea până departe, spre șesul întins, în fundul căruia Cetățuia se ridica deodată, ca înălțată de niște brațe uriașe, mândre că pot scălda în razele soarelui un asemenea juvaier."* Viziunea Cetățuiei ar fi putut rămâne, prin însăși natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul dorește însă să introducă mișcarea în

lui, la I. Slavici: "Drumul de țară vine din oraș, trece pe lângă Valea Seacă și merge mai departe pe la Valea Răpiții" (Popa Tanda, în Nuvele, vol. I, ed. VII-a, p. 23)

descrierea sa și în acest scop nu numai că folosește imperfectul indicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe închipuite că înalță Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituiri perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare: "Nu o dată **am rămas** uimit, în poartă, când regimentul de linie **pornea** la paradă cu tamburul major în frunte, un țigan cât un munte, purtând în cap o căciulă de urs, cât o banișă de mare, haine numai aur, și în mână un buzdugan pe care **il azvârlea** în aer de **se rotea** de două ori, apoi **il prindea** în palmă și-l **ținea** o clipă în sus, până ce **clocotea** glasul de tunc: ... tobei mari." Apoi: "**M-am uitat** și eu: în fund, cerul **se rumenise**, unde de fum negru **se ridicau** în văzduh, și uneori câte un smoc de scânteii scăpăra ca niște mărgelile împrăștiute." În acest din urmă exemplu întâmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor, asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasagiul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nici o valoare pitorească: **M-am uitat** și eu... Vine la rând un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atât o imagine, cât fixează momentul povestirii: **cerul se rumenise**. Notăția aceasta aparține tot cadrului. Apare în sfârșit imperfectul: "**unde de fum negru se ridicau** în văzduh... Câte un smoc de scânteii scăpăra ca niște mărgelile împrăștiute..." Mișcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca și dinamica precipitată, vioiciunea în mișcare a unor scânteii care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mișcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întâmplărilor trecute. Ion Creangă cunoștea procedeul: "**Cum nu se dă scos ursul din bârlog... așa nu mă dam eu dus din Humulești, în toamna anului 1855... Și oare de ce nu m-aș fi dus din Humulești?... Iaca de ce nu: drăgulișă Doamne, eram și eu acum holtei, din păcate! Și Iașii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamț, ca Fălțiceni, de unde, toamna târziu și mai ales prin cășlegile de iarnă, fiind nopțile mari, mă puteam răpezi din când în când, pășind-o așa cam pe după toacă și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde știam noi, fiind tot o fugă ca**

**telegarii; și după ce jucam cât jucam, furam câte-un sărutat de la copile springare, și până-n ziuă fiind ieșiți din sat... cam pe la prânzul cel mare ne-aflam iar în Fălțiceni**" (Amintiri, în Opere complete, Ed. "Cartea românească", p. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, așa cum se întâmplă în **Sânge-rece** de Tudor Arghezi, unde după ce narațiunea este menținută câteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator: "**Sânge-rece sare, nu știe, nu pricepe... Încurcându-i-se limba în dinți, gesturile lui vor să vorbească și ochii îi ies din cap, cenușii**" (Icoane de lemn, p. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui; el nu ne sugerează scurgerea însăși a trecutului, devenirea, durata, așa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă. Astfel, în **Amintirile lui Constantin Casian** de D.D. Pătrășcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obține imagine, dar adaogă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei: "**Îi făceam semn lui Săvoiu, care știa ce-i vorba. Și punându-mi cărțile în buzunar, dădeam câteva bezele amicilor rămași și o porneam întâi repegior, până ieșeam din calea profesorilor, apoi o luam rara-rara pe cele uliți ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mâncate de rugină, cu litere șterse de demult: << Pentru călăreți >>, << Pentru pietoni >>, mă făceau totdeauna să mă întreb: unde mai sunt călăreții, unde sunt pietonii? Iar în mintea mea vedeam Iașul de altădată**" (Schite și amintiri, ed. a II-a, p. 168). În sfârșit, amintirea poate fi atribuită unui personaj al narațiunii, ca în schița **Colonelul** de Em. Gârleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durata, pe care l-am întâmpinat și mai sus: "**Câte o dată își arunca privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se vedea acolo, ofițer tânăr, sublocotenent, abia ieșit din școală; sta în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strâns pe pieptul scos în afară, cu ochii albaștrii, surzătorii... Pe atunci, își suna pintenii ca o muzică; își apropia o dată călcăiele: țanc! și durițele zbârâiau în odăile mari, în care trichelurile jucau pe dușumelele lustruite apele lucii ale lumânărilor. Tot așa scâlpea și dânsul ca bucățelele de cristal, ce clinchetau, atârinate, ca niște cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viața îi era o rază de soare! Nu dormea nopțile: păsea, o dată cu**



pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu obosea: în fața escadronului trăgea sabia, ca un fulger, din teacă, și, strunindu-și calul, rotea ochii pe câmpul de mustru" (Cea dintâi durere, p. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimțea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existență?

Nici una din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noștri. În paginile următoare vom încerca să desprindem din operele acestora alte procedee stilistice legate de timpurile verbelor.

### Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii

În articolul asupra **Problemei stilistice a imperfectului**, am făcut observația că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvență în operele vechilor noștri povestitori, mai cu seamă în părțile inițiale și de cadru ale narațiunilor și că dispariția relativă a procedului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare narațiunii propriu-zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeași proporție la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decât să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmații, citam un pasagiu cu funcțiune de încadrare din **Pădurea spânzuraților** a lui Liviu Rebreanu, pasagiu menținut la perfectul simplu al indicativului. Trecând toate verbele acestei scurte narațiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experiență de oarecare interes pentru cine urmărește variația particularităților stilistice. Fraza mi se pare că îmbătrânește deodată și, în loc de a mai avea în față pe Rebreanu, putem crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar îndreptăți concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificând mai de aproape și întregind observațiile din articolul amintit este: **1** că folosința mai-mult-ca-perfectului scade la unii povestitori mai noi o dată cu transformarea tehnicii narațiunii; **2** că

mai-mult-ca-perfectul dobândește în operele acestor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui câteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întâi nuvela **Alexandru Lăpușneanul** de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținând povestirea câte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Până a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărei funcțiune este, de altfel după cum remarcă toate gramaticile, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I-a: *"Iacob Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara."* Partea a II-a: *"Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia, și Lăpușneanul nu întâlnise nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezvălui urâtul caracter."* Partea a III-a: *"De cu sară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie unde era să fie și domnul ca să asculte liturghia, și apoi să vie să prânzească la curte."* Partea a IV-a: *"Patru ani trecuseră de la scena aceasta, în vremea căroră Alexandru Vodă, credincios făgăduinței ce dase doamnei Ruxandei, nu mai tăiaze nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui tiranic de a vedea suferiri omenеști, născoci feluri de schingiuri."*

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile istorice ale lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirii: **Ioana d'Arc, fecioara din Orleans**. Mai-mult-ca-perfectul nu apare aici în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, așa cum, după structura lor generală, există narațiuni în care unei prime părți de evocări directe, îi

urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare<sup>1</sup>: "În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care dobândise printr-o moștenire oarecare drept la tronul Franciei, ceru coroana și sceptrul acestei țări." Iată și începutul povestirii lui Odobescu **Doamna Chiajna**, unde, ca și în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai târziu, după începutul narațiunii propriu-zise: "Clopotele bisericii domnești din târgul Bucureștilor băteau cu glas jalnic și treptat; iar de sus, de pe colnicea dealului dempotrivă le răspundea cu răsunet tânguios și depărtat, mica turlă rotunjită a bisericești lui Bucur. Era pe la sfârșitul lui februarie, anul 1560, și de curând se adusese în oraș trupul Mircii-vodă, cel poreclit Ciobanul care, la 25 ale lunii, murise pe drum, când se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se-ncercase cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi urziseră cu otrăvuri peirea, ori că Dumnezeu milostiv se-ndurase în sfârșit de nevoile bieților creștini împilați de acest crunt stăpânitor și hotărâse acum ceasul asprei sale judecăți." Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat când din primul moment al narațiunii, când după aceea. Iată începutul lui **Epimeteu și Pandora**: "O ceartă mare se scornise între Zeus și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, finea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu..." Începutul lui **Briareu**: "Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de când Zeus biruise pe zeii cei bătrâni și se așezase cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos". Începutul lui **Deucalion**: "De pre scaunul său, nălțat pe muchia înnoirată a Olimpului, Zeus privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutindeni dedați cu patimile, fără de a purta câtuși de puțin de grija dreptății. În inimile lor răutatea crescuse mereu; iar, spre a îmbuna pe zei, ei închipuise un soi nou de

<sup>1</sup>) Procedul poate fi urmărit la Balzac. Criticul și esteticianul Alain (Avec Balzac, Gallimard, 1937) observă două procedee de compoziție, una cronologică, a **Iliadei**, cealaltă a intervertirii ordinei temporale care este a **Odiseii**, unde "povestirea lui Ulyse și a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil" (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal; cel de-al doilea al lui Balzac.

înjunghieri și de sacrificii, care mohorâse pământul cu sânge." Începutul lui **Poseidon și Atena**: "Un oarecare Erechtheu începuse să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros d-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de mândri voinici..." Începutul lui **Apolon în Delos**: "Din țară în țară rătăcea biată zână Leto sau Latona, plină de temeri și durere, pentru că nici o țară și nici o cetate nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei, ea trecuse la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului și ale Atonului... Dar în deșert se rugase ea de toate aceste pământuri ca să o primească a se așeza în sânul lor. Nicăieri nu cutezase a o primi." Începutul lui **Admet**: "Masă mare era întinsă în palatele din Feres, căci domnitorul de acolo își adusese acasă ca mireasă, pe frumoasa Alcesta, cea mai gingașă dintre fetele lui Pelias." Începutul lui **Narcis**: "Pe malul Kefisului, zâna Echo văzu pe frumosul Narcis și îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puțin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte; căci el ducea numai dorul surorii sale, pe care i-o răpise Ermeș, și o dusesse în negrul pământului..."

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfect este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată câteva exemple spicuite în nuvele sau romane cu alt conținut decât acel istoric sau mitologic, dar aparținând deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela **Zoe** a lui C. Negruzzi, în care sunt povestite evenimente contemporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți ale nuvelei folosește procedul descris mai sus. Partea I-a: "Aceasta a urmat la 1827. De abia înserase, ulițele erau însă pustii. Din când în când și foarte rar se auzia pe pod duruitul unei calește... Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușe mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragii, masalgii, potlogari de care gemea orașul... pândeau pe nesocotitul pedestru..." Cartea a II-a: "Zoe era fiica unui boierinaș, care prin slujbele sale se ridicase la o treaptă cinstită. Încă în fașe, perduse pe maică-sa, iar la vârsta de cincisprezece ani, moartea o lipsise și de tatăl său. De atunci, sârmana fată, lăsând o moșioară... care rămase moștenire fraților ei, venise la Iași... Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi." Partea a III-a: "Mai mult de un an acum trecuse de la întâmplarea aceasta, Iliescul aflase chip a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimei sale, și Zoe începuse a cunoaște că a greșit judecând pe oameni după



inima sa. Amăgită în nădejdea sa, se lăsă la o melancolie ce o făcu mai interesantă..." Partea a IV-a: "În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii stropiseră podul, și la toate răspântiile câte un zapciu al Agiei oprea carele..." Din cele patru părți ale nuvelei **O alergare de cai** de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I-a: "Tot orașul Chișinăului se adunase ca să privească alergarea de cai, ce se prelungise până în luna lui septembrie... Locul alergării este zece minute afară de oraș..." Partea a II-a: "Sunt acum câțiva ani, de când trăia în orașul nostru o tânără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce perise la Ostrolenco; alții adevereau că bărbatul său... are procesuri ce îl țin în Petersburg...acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vro nenorocită păcătoasă, care venise să se spăsească în urâtul monotoniei Chișinăului." Partea a IV-a: "Era câteva luni de când mă înturnasem la Iași. Vârtejul societății, profesuri, intrigile politice mă cuprinseseră într-atât, încât, neaflând minută de răgaz, am fugit la țară." Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în **Ciocoii vechi și noi**. Capitolul al II-lea: "Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea stăpânului său... Acest fanariot venise din Constantinopol...și făcuse meseria de cihodar... Ca fanariot... el moștenise din naștere un mare talent de înfrigă și de lingusire... își îndreptase toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor... se înamorasă numai pentru împlinirea acestui scop." Capitolul al IV-lea: "Trecuse două luni de la întrevorbirea dintre principele Caragea și banul C... Se observase, însă, o mare schimbare în felul de viață al postelnicului; casa lui... devenise în urmă o casă publică..." Capitolul al IX-lea: "Trădarea începută cu atâta fineță de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoii... părea că renunțase la orice plan de ambițiune." Capitolul al XI-lea: "Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l frământase câțiva timp, dispăruse cu totul..." Capitolul al XII-lea: "Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf pe care-l dorise atât de mult, chemă pe toate slugile curții și le țină un cuvânt prin care le făcu cunoscut că... se făcuse mare risipă în curtea stăpânului său..." Capitolul al XIII-lea: "Vestea despre influența ce din zi în zi dobânda postelnicul Andronache... se răspândise atât de mult, încât mai toți cei ce voiau să

dobândească vreo funcție publică... se îndreptau către casa curtea stăpânului său..." Capitolul al XIII: "Zilele cele frumoase ale iarnii din anul 1817 își luaseră zborul... Iarna se arătase... și vântul de la miază noapte începuse din vreme a sufla cu tărie..." Capitolul al XVI-lea: "Să părăsim partea de sus a caselor postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi... pregătise și el o cină la care invitase pe câțiva din cei mai de aproape amici ai săi." Exemplele s-ar putea înmulți. Procedeul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este atât de larg întrebuințat de Filimon ca și Negruzzi sau Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la Dim. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului **Elena**: Capitolul I: "Era ziua de mai întâi a anului 1859. Mai multe familii de boieri... se adunase la o moșie lângă Ploiești..." Capitolul al XI-lea: "Trecuse o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el scrisese Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu putuse să se întoarcă." Capitolul al XVII-lea: "Zoe se aruncase în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care trecuse un brâu de mătase albă... Afară se auzi un tunet." Capitolul al XVIII-lea: "Era în ziua de sâmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii veniseră în Fănești cu toate trebuincioasele... Elena din parte-i încă se preparase la aceasta." Capitolul al XIX-lea: "A doua zi era duminică, zi de nuntă fărănească...Postelnicul se înturnase de dimineață." Capitolul al XXI-lea: "Locașul de la Fănești devenise trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina." Capitolul al XXIV-lea: "Să ne despărțim un moment ca să întâlnim pe postelnicul și fiitoarea lui. Aceasta venise repede în Ploiești. Acolo întâlnise pe postelnicul, căruia îi repetase acuzarea ce Zoe aruncase Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri..." Capitolul al XXV-lea: "Elescu era la București. El chemase pe Georges și-i comunicase toate câte erau să se petreacă la Fănești. El știu atât de bine să pledeze cauza Elenei încât atrase pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplurilor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întâmplător și izolat, ci în fața unui foarte răspândit, dacă nu chiar obștesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că acești sciitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în

momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar și în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întâmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemână decât felul în care se înlănțuiește mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului? În această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea înaintea celorlalte forme ale trecutului sau după ele. Iată câteva exemple: la Imperfect cu mai-mult-ca-perfect: "*Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenko*" (C. Negruzzi). 1b Mai-mult-ca-perfect cu imperfect: "*Nu se spovăduise de când era, și se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumusele*"<sup>2</sup> (C. Negruzzi). 2a Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect: "*Apostolul, sugând un pahar, strigă că încă de la nunta din Cana nu băuse așa vin minunat*" (C. Negruzzi). 2b Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu: "*Toți boierii Țării Românești, cari scăpaseră de la moarte și pribegie și a căror inimă ofta după libertate... începură a se aduna, a se sfătui*" (N. Bălcescu). 3a Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect: "*Domnul nostru s-a dus cu apostolii în odaia ce li se gătise*" (C. Negruzzi). "*Sosind la Târgul Ocnii, s-a coborât într-o ocnă părăsită, care i-o arătase o babă vrăjitoare*" (C. Negruzzi). 3b Mai-mult-ca-perfect cu perfect compus: "*Venise fără să știe pentru ce a venit*" (C. Negruzzi) etc.

Atât de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încât într-o năvelă cum este Toderică de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sunt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni care le-au premers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că Toderică "*se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumusele*", el nu uită să previe că "*nu se spovăduise de când era*". Când se amintește că Toderică își prăpădi averea autorul adăugă îndată : "*tot ce câștigase și moștenirea de la tată-său pe deasupra*". Când apostolii intră în casa lui Toderică, "*acesta de abia intrase cu torba plină, căci avusese noroc în ziua*

<sup>2</sup>) O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu: "*Pe lângă datornicii ce erau în țară sub Alexandru, se mai adăugiseră și alți turci*" (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-Viteazul*, ed. "Cartea românească", p.38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

aceea". Când sfinții se retrag în camera lor, Toderică începe a bea "*ce mai rămăsese din vinul blagoslovit*" etc., etc. Prin aceasta neconținută raportare la evenimente anterioare realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi "*stilul narațiunii*", adică acel mod de reprezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noștri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac un apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relati-vă, deoarece oricând pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărând de câte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de 30 de pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes : În nuvela **Doamna Chiajna** de Al Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de m.-m.-c.-p. La C. Negruzzi 20 pagini ale nuvelei **Toderică** + 10 pagini ale nuvelei **Zoe** conțin 45 m.-m.-c.-p. La I. Al. Brătescu Voinești în primele 30 pagini ale nuvelei **Pană Trăsnea Sfântul** 31 m.-m.-c.-p. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului **Papucii lui Mahmud** 30 m.-m.-c.-p. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului **Ultima noapte de dregoste, întâia noapte de război** 27 m.-m.-c.-p. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului **Întunecare** 24 m.-m.-c.-p. La Tudor Arghezi în primele 30 pagini ale volumului **Icoane de lemn** 15 m.-m.-c.-p. La L. Rebreanu în primele 30 pagini ale romanului **Pădurea spânzuraților** 13 m.-m.-c.-p. La I. Vineanu în primele 30 pagini ale **Paradisului suspinelor** 10 m.-m.-c.-p. Statistica aceasta nereferindu-se la un număr egal de cuvinte are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație ea indică un sens al variațiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuințării mai-mult-ca-perfectului la amintii prozatori mai noi (o scădere constantă cu o aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante : 1. Renunțarea la tehnica introducerii prin amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2. Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe : tabloul în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul Camil Petrescu întâmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi : Capitolul I : "*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte... la fortificarea văii Prahovei... Niște șanțurile ce pentru scurgere de apă... erau botezate de noi tranșee și apărau un front de vreo zece kilometri.*" Capitolul al II-lea : "*Eram însurat de doi ani și*



jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală. Din cauza asta nici nu putusem să-mi dau examenele la vreme." În nici una din diversele lucrări citate, autorii lor nu mai recurg la același procedeu.

În ceea ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tablou direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoge din nuvela **O alergare de cai** de C. Negruzzi și din **Pădurea spânzuraților** a lui Liviu Rebreanu. Este de fiecare dată câte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale pentru a nara evenimente mai vechi. Cum procedează Negruzzi? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personagiul numit Ipolit este orb. Un alt personaj exclamă: "Blestemul Olgăi se împlini!..." "Ce Olgă, doamna mea, și ce blestem?" întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personajului feminin care scosese exclamația amintită, este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuintarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini): "Sunt acum câțiva ani, de când trăia în orașul nostru o tânără damă. Nimeni nu știa de unde este și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon ce pierise la Ostrolenka... acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită care venise să spășească în urâtul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce se aflase mai sigur despre dânsa era că se numea Olga și era poloneză" etc. Cum procedează Rebreanu? Iată-l în romanul **Pădurea spânzuraților** înfățișându-l mai întâi pe eroul său, Apostol Bologa, luând parte la execuția prin spânzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuției. Cum o va face? Istorisind el însuși sau punând pe altcineva să istorisească, așa cum procedează C. Negruzzi? Nici într-un fel sau altul. Rebreanu nu va folosi deloc "istorisirea", ci va pune pe eroul său să-și vadă trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se "din somn șiraguri de amintiri și strămutându-i sufletul, pe aripi de vis, acasă, în târgusorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrână, solidă, chiar peste drum de biserica nouă strălucitoare. Din cerdacul cu stâlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui, se vedea mormântul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite se deosebea din depărtare: Iosif Bologa..." Evocarea trecutului, până la sfârșitul celui de-al doilea capitol al romanului, se face cu aceeași precumpănire e elementelor sensibile asupra elementului narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înțelege că, în aceste condițiuni, întrebuintarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui

funcțiune este să exprime succesiunea evenimentelor, și nu să evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întâmplă la mulți dintre prozatorii mai noi în comparație cu acei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sadoveanu. În primele 30 de pagini ale nuvelei **Dumbrava minunată**, mai-mult-ca-perfectul apare de 37 ori. De unde provine această deosebire? Din aceea că **Dumbrava minunată** este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce **Baltagul** este o povestire. În **Dumbrava minunată** narațiunea înaintează numai prin vorbe și faptele personajilor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenția insistentă a povestitorului. Chiar chipul în care sunt intitulate capitolele nuvelei dovedește intenția scriitorului de a oferi tablouri sau scene: Capitolul I: *Se vede ce soi rău e duduca Lizuca*. Capitolul al II-lea: *Duduia Lizuca plămăiește o expediție îndrăznească*. Capitolul al III-lea: *Sfat cu Sora-Soarelui*. Capitolul al IV-lea: *Unde s-arată Sfânta Miercuri*. Capitolul al V-lea: *Duduia Lizuca găsește gazdă bună în dumbravă*. Capitolul al VI-lea: *Aici s-arată cine sunt prichindeii* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care le urmează se "vede" sau se "arată" ceva. În tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuși nu intervine decât foarte puțin. Întrebuintarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puțin el însuși și va face mai mult să se vadă faptele personajilor și să se audă cuvintele lor<sup>3</sup>. Dacă, dimpotrivă, în **Baltagul** întrebuintarea mai-mult-ca-perfectului crește atât de mult, lucrul provine din faptul că romanul acesta este o narațiune a scriitorului. Cine istorisește ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor și înlănțuirea mai-mult-ca-perfectului cu celelalte forme ale trecutului, ca un mijloc de a fixa treptele timpului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi **Icoane de lemn**, care este făcută dintr-o serie de "instantanee" literare, întrebuintarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult, ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă

<sup>3</sup>Dialoguri dramatice se găsesc destul de des și în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personajii înseși vorbesc în stilul narațiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare și cu continuări în trecutul mai apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod **Olga**, în nuvela **O alergare de cai**.

în *Ochii Maicii Domnului*, unde în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 de ori. Variațiile statistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Obseavarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi, povestind mai puțin și prezentând mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare mai deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului ante-rrior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă a fi făcută pe baza întrebuințării pe care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întâmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele ne apar cu alt rost decât cu acela de a fixa momentul anteriorității. Această anterioritate poate să fie despărțită de momentul următor, printr-un răstimp foarte scurt (*"De-abia inserase, ulițele erau încă pustii"*) sau printr-un răstimp mai lung (*"Mai mult de un an trecuse de la întâmplarea aceasta"*), funcțiunea timpului în chestiune rămâne însă aceeași. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime prin el anterioritatea cronologică, ci foarte deseori și anterioritatea cauzală. Când, de pildă, L. Rebreanu scrie : *"Împrejur înăunrecul se înăsprise, încât înțepa ochii"* (*Pădurea spânzuraților*, p. 20) el nu vrea să spună că *"întâi"* s-a înăsprit înăunrecul și *"apoi"* ochii s-au simțit înțepați. Aceste două evenimente sunt mai degrabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva și anume că din pricina înăspririi înăunrecului eroul său a început să simtă că ochii îl înțepă. Dependența este însă indicată aici prin conjuncția *"încât"*. Uneori dependența este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu : Caporalul din *Pădurea spânzuraților* înseamnă cu vorba pe soldații care săpau o groapă. *"Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spânzurătoarei..."* (op. cit., p. 13). Aci, momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spânzurătoareii este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuși scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănțuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar și dependența lor cauzală : caporalul tăcu brusc pentru că, privirea i se oprise asupra spânzurătoareii. Un exemplu de același tip din Th. Scorțescu : *"În aceeași noapte, Silvia mă primi în camera ei de culcare,*

*George plecase la Cluceni de câteva zile"* (*Concina prădată*, p. 22). Înlănțuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întâi la Cluceni și apoi Silvia îl primi în cameră pe personagiul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Silvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip de la Gala Galaction : *"Călărașii se chitiră pe împușcături și se risipiră prin toată curtea. Turcul venise tocmai în dreptul meu"* (*Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul său se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu : *"Radu se ridică cu o mare plictiseală. Dan Scheianu fusese colegul lor de școală"* (*Întunecare*, I, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru că, după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un alt exemplu din I. Vinea : *"Deodată însă prestigiul lui Willy se înălță și pluti în toate conștiințele. Venise, într-o zi, de la gară cu vreo zece volume împachetate, pe care le desfăcu și scrisese câte o dedicație"* (*Paradisul suspinelor*, p. 39). Prestigiul lui Willy se înălță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atâtea câte am dat ajung însă pentru a adăoga tipului îndobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuințat de scriitorii mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica, în textele prozatorilor mai noi, și alte funcțiuni decât aceea de antedatate despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămâne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întrețin raporturi mai strânse și mai profunde decât acele ale simplei lor înșiruii pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar și acela în care ele se generează, ajutând astfel lucrării de adâncire a povestirii.



## Prezentul etern în narațiunea istorică

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, acele relative la întrebuintarea prezentului indicativului sunt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de câte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sunt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuintarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, deoarece, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate de asemeni, îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice, afirmă: *"la șapte ani întâlnesc pe omul cu care rămân prieten toată viața"*, se referă fără îndoială la trecutul său, dar într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, când în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță: *"plec mâine"*, el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința sau convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaogă, cum prin derogăție de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat de altfel și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*<sup>4</sup>, p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul *"toți oamenii respiră"*. La rândul lui, Jacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*<sup>5</sup>, 1926, p. 157 urm., identifică prezentul general valabil și atemporal, ceea ce s-ar putea numi *"prezentul gnomic"*. Astfel, în propoziția *"o mână spală pe alta"*, prezentul *"spală"* nu vrea să spună că

acțiunea se petrece în momentul de față, ci că așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin urmare, avem de-a face cu ceva *"general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întâmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care cu toată siguranța, o putem numi atemporală"*. O alta formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime pro memoria, așa numitul *"prezent tabular"*, unde întâmpinăm comunicări asupra trecutului *"la care distanța lor de prezent poate rămânea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal"* (Wackernagel, op.cit., p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular, într-o însemnare ca d[e] p[ildă] *"subigit omne Lucanom"*, nu vrea să evoce cu voiciume dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămâne deocamdată indiferent. Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice; cât privește semnificația lui avem însă de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobândește forma *"atemporală"*, din pricină că în unele propoziții l-am însoți cu sentimentul permanenței lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular și ar fi trebuit s-o recunoască și pentru forma prezentului gnomic. Cine spune *"o mână spală pe alta"* sau *"apa trece, pietrele rămân"* nu însoțește nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut și că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunță aceste judecăți, nu vrea decât să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gândit și receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În același fel, prezentul copulei logice în judecata *"toți oamenii sunt muritori"* nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorilor că oamenii sunt în prezent, au fost în trecut și vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă *"sunt"* nu vrea să exprime altceva decât aderența predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecățile *"oamenii sunt muritori"* și *"o mână spală pe alta"* sunt universal, valabile în timp; ele sunt însă și universal valabile în spațiu. Putem spune nu numai că o mână spală pe alta totdeauna în trecut și că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeași dreptate că aceeași acțiune se repetă la toate latitudinile și în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziții nu intră reprezentarea spațială, după cum nu intră nici

<sup>4</sup>Intemeierea stilisticii (n. ed.)

<sup>5</sup>Prelegeri despre sintaxă (n. ed.)

reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic și copulativ exprimă valabilitatea universală, fără nici o subliniere a timpului valabilității, a permanenței ei eterne. O astfel de permanență este totuși exprimată și înregistrată uneori în întrebuintarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe acel al definițiilor și legilor științifice, ci cu "prezentul etern" al povestirilor: un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecții de ordin general, formulată la prezent. Efectul obținut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întâi un exemplu spicuit în N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, ed. Cartea românească", p.81. Pasagiul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-vodă prin unelțirile pretendentului Răzvan și ale cardinalului Andrei Bathori: "*Nu se știe, scrie Bălcescu, dacă Aron-vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau dacă a căzut jertfă ambiției lui Răzvan și lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulți analiști contemporani, că fără dreptate a fost azvârlit după tron în temniță. Toată avuția lui cea mare, strânsă prin stoarceri fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulți din boierii partizani ai lui Aron-vodă se turburară foarte la această silnică și fără dreptate faptă; de aceea, mulți din ei fură închiși, unii pedepsiți cu moarte. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor în-țzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar..."*

Nimănui dintre acei care ar străbate acest pasagiu cu oarecare atenție nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obține Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziții, în contrast cu trecutul referințelor anterioare. Până la această ultimă propoziție, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecția generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenția caracterul valabilității ei eterne. Afirmația "dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar..." este concluzia

în care se precipită înțelesul moral permanent al întâmplărilor narate mai înainte. Prezentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricând și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci când el încheie o povestire, rezumând și extrăgând substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și concluziilor intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc semnatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le talmăcesc în semnificația lor permanentă tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o culoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, când în pasagiul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostogolește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunset pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine care în renumitul său *Essai sur Tite Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filozofice, arată cum "istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decât pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătând la orizont scopul călătoriei sale" (ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuintarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filozof le încorporează narațiunilor lui.

B. P. Hașdeu, care aparține în multe privințe curentului retoric și filozofic în istorie, folosește și el prezentul etern. Iată-l analizând ereditatea lui Ion-vodă cel Cumplit: "*Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecută ca moștenire paternă în natura lui Ioan. De la muma-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mamei, îl numără Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-vodă fu Lăpușneanu, ca fiu al unei lăpușnence sau precum Petru-vodă fuse*



*Rareș, după porecla mumei sale : bastardul nu are tată" (Ioan-vodă cel Cumplit, 1865, ed. a II-a, 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent sumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prim mijlocirea acestei simple propoziții trecem la faptele particulare în planul reflecției etern-valabile. Iată-l altă dată pe B.P. Hașdeu schițând biografia lui Ștefan cel Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic, al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească: "Peste douăzeci și cinci de ani Turcia, sigură că natura părinților degenerase cu desăvârșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara Românească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronică sub porecla <<cel Surd>>. În adevăr surd, surd la vocea măreței sale origini: fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtând spre deriziune numele strămoșesc al marelui Ștefan ! Bruma sclaviei ucide în rădăcină chiar florile cele mai alese" (op. cit., p. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte, formulate la prezent intercalate în narațiunile istorice. Aceași funcțiune ne-o ilustrează și următorul citat din A.D. Xenopol, *Istoria românilor*, vol. V, p. 201 : "Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei, și în 26 iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul domn al Ardealului... Mihai jura cu deplina conștiință că nu se va ținea nici de un cuvânt al jurământului său... Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie ! Ceea ce în una se numește trădare, în cealaltă poartă numele de necesitate politică; Îngelăciunea se numește dibăcie, iar despoierea este salutăată cu titlul de triumf." Pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra valabilității eterne ale ultimelor cugetări, Xenopol le anticipează prin exclamația : "Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi întotdeauna o prăpastie !". Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare.*

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuințarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuție ne introduce într-o sferă generală de motive omenești. Adeseori în cursul narațiunilor și nu numai al narațiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele cată a fi explicate nu numai prin motive individuale și proprii personajilor care

le execută, dar și prin motive generale, ținând adică de statura permanentă a sufletului omenească. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A.D. Xenopol, op. cit., vol. VII, p.226 : "Gheorghe Ștefan văzându-se trădat de acela tocmai pentru care își pusese poziția în cumpănă și părăsit de toți apucă cu amărăciune calea unei pribegiri mult mai îndepărtată decât aceea în care rătăcise până acuma, bătând la porți străine, unde nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui ? Fără îndoială că răsplata faptelor este un vis și o închipuire. Totuși puternicul simțământ de dreptate ce se mișcă în inima noastră ne face să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, și de aceea oricât am compătimit pentru suferințele lui Gheorghe Ștefan, totuși pare că le înțelegem și le găsim meritate, când ne gândim cum și el trădase..." Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă, asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia: "... nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui ?" Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern : "Fără îndoială că răsplata faptelor este un vis și o închipuire". Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfârșește eroul povestirii: "Totuși puternicul simțământ de dreptate ce se mișcă în inima noastră, ne face să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptele sale..." Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decât prezentul reflecției generale care o precedase. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un exemplu, împrumutat de data acestea unei nuvele, în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasagiu extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda, Nuvele*, vol I, ed. a VII-a, p.16: "Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă de cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cânte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mângâie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gândea. De s-ar fi întrebat cândva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al

chemării sale, ar fi râs poate în tăcere de toate acelea, pe care omul numai în momentele grele le pricepe. Este în firea omului, că după ce mintea pricepe un șir de lucruri mai ascunse, ea pune aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai crede ceea ce nu poate înțelege" etc. Este vorba deci de a explica scepticismul momentan al popii Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism: omul nu crede ceea ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aci nu avem de-a face cu motive individuale ale popii Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens cules în I. Creangă, Amintiri, în **Opere complete**, ed. "Cartea românească", p. 34: "Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite; și alte gânduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastâmpărat și dorul meu era acum nemărginit; căci sprințar și înșelător este gândul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul neconținut și nu te lasă în pace, până ce intri în mormânt". Motivul neliniștei povestitorului în tinerețea sa era însuși felul de a fi al gândului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne ducea cu gândul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentența strecurată în povestirea faptelor trădează pe filozof și pe orator. Prezentul etern al motivelor generale este, la rândul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practică în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

**Paul Zarifopol**  
Comentarii asupra operei



## Paul Zarifopol

Prof.univ. Romul Munteanu

Una din personalitățile cele mai puternic particularizate din critica noastră interbelică rămâne Paul Zarifopol, intelectual de un mare rafinament, capabil să poarte dispute libere, estetice și filozofice, de talie europeană, pe cele mai diverse probleme. **Și totuși ...** Spunem așa, fiindcă în logica ultimelor cinci decenii trecute, ca și a timpului actual, o asemenea afirmație laudativă poate fi surpată de întrebările mai multor generații de oameni mai tineri care n-au auzit de Paul Zarifopol în școală și, poate nici n-au avut prilejul să-i citească scrierile din puținele ediții epuizate.

Dar pentru a rămâne în logica ierarhiilor de valori din epoca sa, se cuvine să precizăm că Paul Zarifopol n-a fost niciodată un critic sau un estetician cu o anumită rază de popularitate în marele public. Nu ne gândim acum să-l comparăm cu popularitatea unor romancieri ca M. Sadoveanu sau L. Rebreanu, ci cu a unor critici și esteticieni-profesori ca G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu sau T. Vianu. Ducând acest considerent mai departe, putem adăuga că Paul Zarifopol nu s-a bucurat printre scriitorii din acea vreme de autoritatea lui E. Lovinescu sau de așteptarea plină de curiozitate pe care o stârneau cronicile lui Perpessicius sau ale lui Pompiliu Constantinescu.

Dar acest cărturar erudit, familiarizat cu numeroase literaturi străine citite în original, ca și cu studiile fundamentale, scrise despre mari autori, nu a dorit niciodată să devină **popular**. Ba, mai mult, o asemenea năzuință i se părea a fi de **prost gust**.

Oricine a scris cu atâta vervă eseuri polemice care ținteau foarte sus (**Ruine literare, Siropuri trezite**), dacă nu Paul Zarifopol, arbitru al eleganței și în scrierile polemice? El reprezenta tipul criticului care nu s-a angajat în dispute cu autori necunoscuți, ci doar cu mari consacrați (Voltaire, P. Loti, E. Renan, G. de Maupassant etc.). Puținele sale polemici interne au argumentare subtilă, dar n-au avut un ecou larg. Fără îndoială că scriitorii și esteticienii sau criticii români nu sunt absenți din eseurile sale. Când a scris despre poezii români (V. Cârlova, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu), Paul

Zarifopol i-a privit prin perspectiva unui istoric literar, lui V. Alecsandri nu a ezitat să-i arate unele facilități. Pe M. Eminescu l-a înfățișat ca pe o valoare europeană, lui I.L. Caragiale i-a consacrat două prefețe, editându-l cu o acribie de mare filolog. Dintre contemporanii lui de odinioară, preferințele estetului mergeau spre T. Arghezi și I. Minulescu, dar a scris judicios despre G. Ibrăileanu, Al.O. Teodoreanu etc. **Și totuși**, Paul Zarifopol nu și-a câștigat statutul de critic decât pentru unii din confracți. E. Lovinescu l-a caracterizat corect. *"Eseistica lui Paul Zarifopol, intelectual de largă cultură, dar de structură paradoxală, s-a dezvoltat în cadrele literaturii, fără a se fixa în estetică sau critică propriu-zisă"*.<sup>93</sup> E. Lovinescu adaugă apoi faptul că plăcerea estetică a lui Zarifopol era doar una sensuală, un amuzament. Dar imputarea cea mai gravă vizează **dezorientarea gustului său intim** care, adaugă el, era *"tot atât de regretabilă, ca și ceea ce combătea"*.<sup>94</sup> La puțină vreme după moartea acestui subtil și puțin înțeles critic, Perpessicius scria: *"Spirit de superioară calitate, familiar al unei culturi din cele mai variate și intim al unor artiști de rasă, din ultima vreme sau contemporani cu el, în fruntea cărora iradia scânteind Caragiale"*, Paul Zarifopol a sădit în fiecare din paginile sale câte i-au fost dat să scrie, un omagiu sau un elogiu pentru spirit și nobilele lui întrușipări. Era un scriitor prețios, dar nu de acea prețiozitate vană, care se destramă la prima atingere și se topește ca bruma la soare. Era mai curând un rafinat. Un gânditor subtil, alimentat la tot atâtea fântâni de întinerire a sufletului, câte-i puneau la îndemână literatura și artele universale pe care le frecventase.<sup>95</sup>

Evident că toate aceste elogii postume sunt utile doar pentru a restaura o autoritate târzie a lui Paul Zarifopol. Or mărturiile unor spirite alese nu pot fi decât niște teste de mare credibilitate, nu simple

93 E. Lovinescu, *Scrieri 6, Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1975, p.64

94 *id. ibid.*

95 Perpessicius, *Opere 7, Mențiuni critice*, București, Editura Minerva, 1975, p.10

politețuri conjuncturale. În această categorie suntem tentați să înscrîm și opinia lui I.L. Caragiale, marele său prieten din anii când autorul **Scrisorii pierdute** se găsea într-un exil voluntar la Berlin, iar Paul Zarifopol se stabilise la Leipzig. Corespondența dintre ei (1905-1912) este o pildă a acestei prietenii exemplare. În una din scrisorile lui I.L. Caragiale găsești această mărturisire. "*Luminoasa d-tale metodă de critică, pe lângă adâncă pricepere și covârșitoarea putere de analiză - calități datorate unei înalte educațiuni intelectuale - mai denunță și acele, și mai rare, calități ale spiritului de elită și ale talentului, dragostea caldă de artă și entuziasmul de frumos, fără posibile amăgiri și pornirea lor*".<sup>96</sup>

Dintre toți cei care au apreciat activitatea de critic a lui Paul Zarifopol cred că E. Lovinescu a fost diagnosticianul cel mai corect. Nu este vorba atât de o lipsă de gust literar, cât de o funcționare incoerentă a acestuia. Dezlănțuirea lui furibundă și repetată împotriva clasicismului francez a vizat cu precădere o doctrină anchilozată, prelungită în timp excesiv peste marginile sale istorice. Dar când a analizat aforismele lui Rochefaucault și comediile lui Molière, concluziile lui au fost de-a dreptul admirative. Tendința de demolare a lui Voltaire n-a vizat zonele cele mai slabe ale creației acestuia, cum ar fi teatrul. În proză a intuit fraza scurtă și nervoasă a acestuia, lipsită de ornamente excesive, aptă să deschidă drumul spre discursul literar modern. Dar să nu uităm că și despre Caragiale spunea, preluând expresia autorului, că este un **autor vechi**. Acest lucru nu l-a împiedicat să scrie, dincolo de prefete, excelente studii despre dramaturgia lui I.L. Caragiale și societatea epocii.

Sunt mult mai înclinat să cred că formula **eseului** care a adus atîta vervă și imaginație în scrierile sale, a dăunat unui succes public mai larg și unei credibilități sporite. Eseurile lui Paul Zarifopol sunt digresive, spumoase, uneori încărcate de erudiție, altele mai apropiate de literatură. Or, cititorul obișnuit să găsească

<sup>96</sup>Ș.Cioculescu, Corespondența dintre I.L. Caragiale și Paul Zarifopol, (1905-1912), București, Editura pentru Literatură și Artă, Regele Carol al II-lea, 1935, p.12

obiectul direct al unei cronici (cartea) și judecățile critice de rigoare, se împiedică într-un noian de paradoxuri și asociații care îi dau, uneori, sentimentul inutilității. Dar așa este **eseul** și ne vom opri puțin asupra lui pentru a explica mai bine structura discursului literar din operele lui Paul Zarifopol.

Cuvântul eseu (încercare) provine dintr-o formă latinească târzie **exagium**. Eseul a fost practicat încă din antichitate, fără să i se cunoască numele. El este considerat ca o specie apropiată de literatură, cum ar fi foiletonul critic, poate căpăta aspectul unui studiu plin de subiectivitate, deschis spre ironie și paradox. Se pare că gânditorul francez Montaigne ar fi fost cel dintâi (1580-95) care și-ar fi intitulat reflecțiile morale **Essais** (eseuri), formulă preluată de filozoful francez F. Bacon (**Essays**, 1597), după care s-a extins, în cele mai multe țări din Europa.

Eseul poate fi literar, politic, moral, filozofic, științific, etc. Structura lui reflexivă, deschiderea largă spre obiective diferite ca și caracterul său puternic încărcat de subiectivitate, i-au asigurat un mare succes. În cultura română nu s-ar putea spune că eseul a avut adepți foarte numeroși. Dintre aceștia putem aminti pe C.D. Gherea, Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Constantin Noica, Mircea Eliade, Petre Pandrea.

\*

Dar cum cunoașterea unui autor presupune o minimă încadrare în epoca în care a trăit, vom desprinde și din viața și activitatea lui Paul Zarifopol câteva date biografice. Când în anul 1926, **Adevărul literar** i-a cerut criticului câteva date biografice și informații despre metoda sa de lucru, acesta a refuzat să vorbească despre viața sa, considerând că este inutil. Dar acum, lucrurile s-au schimbat. Autorul este mort de multă vreme, este un "**vechi**", iar în rândul generațiilor tinere rămâne un necunoscut.

Paul Zarifopol s-a născut la Iași, în 30 noiembrie 1874. Și-a făcut studiile la Institutele unite din Iași, apoi la Facultatea de litere, unde s-a specializat în istorie și filologie clasică.

Printre profesorii săi erau învățați de renume ca A.D. Xenopol, Al. Philipide, A. Naum, Aron Densusianu. În 1898 și-a luat licența. Nu este de mirare că peste câteva decenii își va aduce



aminte cu plăcere de anii de studiu de la Iași, unde precizează el, *"am învățat carte și norme de viață de la oameni care, prin cinstea și inteligența muncii lor, au făcut să mă gândesc la dânsii, pe când eram la școli străine, cu neîncetată admirație și recunoștință"*.<sup>97</sup>

Încă din 1898, Paul Zarifopol și-a început la Berlin studiile pregătitoare ale doctoratului. A audiat cursuri de filologie germană și franceză, prelegeri de filozofie, istorie literară franceză (medievală) și germană, ca și unele cursuri de poetică.<sup>98</sup>

Doctoratul l-a susținut la Halle (1904) cu o teză despre trubadurul francez, **Richard de Fournival**.

Intellectual cu mentalitate și moravuri europene, Paul Zarifopol s-a stabilit la Leipzig. În 1902 s-a căsătorit cu Ștefania, fiica lui C.D. Gherea, care era pianistă. Odată cu stabilirea lui Caragiale la Berlin, (1904), între ei s-a format o strânsă prietenie. I-au unit concertele, ambii fiind melomani pasionați, ca și discuțiile despre cărți, atât de multe și variate în aceste orașe ale marilor librării și biblioteci.

A debutat în unele reviste germane (1908, 1914) din München cu eseuri despre Flaubert și Maupassant. Putem presupune că dacă nu s-ar fi întors în țară nu ar fi scris despre români, rămânând un critic european centrat pe câteva mari culturi.

Dar după revenirea în țară a început să scrie la **Cronica** (1915) lui T. Arghezi, ca și la alte reviste (**Viața Românească**, **Cuvântul literar**, **Flacăra**, etc.) Când rentele sale, investite la stat, sau pulverizate din cauza războiului, Paul Zarifopol s-a retras în vila de la Sinaia, unde a fost nevoit să trăiască foarte auster. Invitațiile lui P. Andrei și G. Ibrăileanu de a veni profesor la Iași (1924) le-a refuzat.

În 1933 a funcționat ca redactor șef la **Revista fundațiilor**

<sup>97</sup>P. Zarifopol, **Pentru artă literară, II**, București, Editura Minerva, 1971, p.302

<sup>98</sup>vezi prefață de Al.Săndulescu la **Pentru artă literară, I**, 1971, p.6-7

regale, pentru scurtă vreme, fiindcă în 1 mai 1934 a murit la vârsta de 59 ani.

Dintre operele lui amintim: **Din registrul ideilor gingașe** (1926), **Despre stil** (1928), **Artiști și idei literare române** (1930), **Încercări de precizie literară** (1931), **Pentru arta literară** (1934). Menționăm cele două prefețe la ediția Caragiale (1930-1933), care arată virtuți de istoriograf literar și editor-filolog.

\*

Când autorul a răspuns în **Adevărul** (1926) la întrebarea despre modul său de a lucra, răspunsul său mi se pare de o sinceritate uluitoare. *"Scriu greu și niciodată cu plăcere. Chiar scrisul unei bucăți scurte trebuie să-l întrerup ceasuri ori zile întregi. În aceste pauze citesc lucruri cât se poate de deosebite între ele și cât se poate de fără legătură cu subiectul pe care-l las în părăsire. După primele linii scrise, "subiectul" mi se face aproape totdeauna antipatic. Mi-e natural ca dezvoltările unei teme să crească la întâmplare, impresionistic oarecum, cu întreruperi lungi și prin abateri depărtate, să se organizeze apoi cum vor putea"*.<sup>99</sup>

Reacomodarea lui Paul Zarifopol cu parametrii literaturii române, ca și lectura aprofundată a unor autori din țara noastră, reprezintă un proces de durată. Primele două cărți ale criticului, **Din registrul ideilor gingașe** (1926) și **Despre stil** (1928) rămân în planul unei eseistici a ideilor generale. Ce reacții va fi avut publicul la unele eseuri ca **Feminism**, **Clasici**, **Stil clasic**, **Genii agitate**, **Literații și violența**, **Hamalul chior**, **Estetica tinerilor**, este greu de spus.

Din prefața ultimului volum rezultă că **ideile gingașe** sunt cele necesare oricărui om cultivat. Paul Zarifopol se comportă ca un pedagog de mare înălțime care judecă semnificația ideilor în funcție de nevoile civilizației. Pentru epoca sa, criticul ne avertizează că politica, morala, moravurile, arta, tehnica, sportul, reprezintă domenii de cunoaștere cu care omul cultivat trebuie să fie familiarizat. Și cum

<sup>99</sup>P. Zarifopol, **Pentru artă literară, II**, p.302

stimularea tineretului este suscitată de **nou**, atunci când nu este găsit se cuvine să fie deshumat din **trecut** și înfățișat cu regrete ca un fenomen uitat și reactualizat.

În raza de atenție a eseistului român stă dinamica claselor sociale, marile evenimente ale vremii, ca războiul și rezonanța acestuia în gândire și societate. Autorul urmărește circulația intensă a unor concepte ca **glorie, voință, energie**, pe care un psiholog ca Wundt sau filozof ca Nietzsche le motivează fiecare în felul său. Tehnica eseului este acomodată tezei abordate. Selecția temei și corelarea sa se armonizează pe cele mai diverse planuri de rezonanță.

Este limpede că acesta este tipul de eseistică care se perimează cel mai repede. Când evenimentele abordate ies din actualitate, eseurile de acest gen se pot transforma, cel mult, în mărturisiri istorice. Fără îndoială că și aici rezidă un motiv de perimare. Paul Zarifopol făcea în acea perioadă **culturologie** în publicistica noastră. O făcea cu dichis, cu erudiție și morgă, încât nici astăzi ideile lui de odinioară nu au decăzut în platitudine. Criticul român, care s-a acomodat cu viața noastră culturală în câțiva ani, era un spirit lucid și rațional. În același timp era un partizan al noului, al mobilității intelectuale și artistice permanente. Așa credea el că se evită fenomenele de academizare a stilului, de scleroză a scrisului și a ideilor. Dar de aici, nimeni nu are dreptul să tragă concluzia că tot ceea ce este vechi ar fi depășit, iar tot ce este nou în artă reprezintă implicit o valoare. Există desigur în opera lui Paul Zarifopol judecăți absolute și judecăți relative, există și în limbajul său literar un mic **paradox al impreciziei**, oricât de mult ar fi încercat autorul să-l evite. Știind acest lucru, Paul Zarifopol se străduiește să fie cât mai riguros. Definiția scriitorilor clasici este dată la fel ca în manualele de școală. "*Clasicii sunt nume proprii de literați și artiști pe care le învățăm în școală, sau le aflăm mai târziu de la persoane frumos cultivate. Numele acestea sunt ilustre și vechi; în ele, fără să fie ajustate de un alt cuvânt, stă acumulată o mare putere de sugestie.*"<sup>100</sup>

<sup>100</sup> *ibidem*

Paul Zarifopol știe că circulația valorilor literare este variabilă, în funcție de epocă, mediu, țară, ca și de comoditatea individului de a dori să rămână la niște etaloane consacrate. Dincolo de revoluția romantică, al cărei program săpase la bazele retoricii clasice, Paul Zarifopol scoate în evidență funcția erozivă a timpului asupra valorilor străvechi. Aceasta înseamnă că ele au ieșit din **orizontul de așteptare** al contemporanilor, al căror gust, aspirații și curiozitate intelectuală îi stimulează să se atașeze de alte **noutăți**. Și cu toate că revistele bucureștene aduceau mereu în circulație numele lui Shakespeare, Ibsen, autorul crede că devine din ce în ce mai plicticos să citești corurile lui Sofocle sau tiradele lui Corneille. "*Timpul omoară orice creație intelectuală, în total ori în parte. Veșnica tinerețe a eternelor modele este o frază inaptă, ieșită din minți strâmte și leneșe.*"<sup>101</sup>

Lecția aceasta negativă, oferită de autor despre valorile clasicizate, adică ieșite din actualitate, este aberantă. Potrivit acestei logici istorice însemnează că orice autori noi îi ucid pe cei vechi. Pledoaria pentru ieșirea din corsetul retoricii clasice și a modelelor eterne este firească. Dar efortul de înnoire nu însemnează abandonul cărților mari din vechime. Aceasta ar însemna să citim versuri de Arghezi și să-l abandonăm pe Eminescu, să ne delectăm cu dramele lui Camil Petrescu și să-l uităm pe Caragiale, fiindcă este vechi. Paul Zarifopol nu este însă nici pe departe atât de intolerant cât pare. Colerismele lui de moment se tocesc în cele din urmă într-o cumpătare rațională tipică unui intelectual ce îndeamnă la toleranță, chiar dacă uneori lasă impresia că scrâșnește din dinți. Pus în situația de-a-și mărturisii preferințele, criticul **ideilor gingașe** face o mărturisire elocventă. "*Aș putea zice, cu îndrăzneală redusă, că din literatura trecutului, Shakespeare mi-ar putea ține loc pentru toți ceilalți pe care-i prețuiesc. Mai rău mi-ar părea, dintre toți ceilalți, de câteva sute de versuri de Eschil, mi-ar părea rău după Dante, după Villon, după Montaigne și La Rochefoucault, din Goethe după rolul lui Mephistophelis și moartea lui Faust, după*

<sup>101</sup> *op.cit.p.37*



*polemicile lui Lessing și pamfletele lui Heine, după satira savantă și veselă a lui France, după multe, multe pagini din Eminescu, cel atât de european și atât de român.*"<sup>102</sup> Dar, după această afirmație, autorul simte nevoia să adauge un mic corectiv, legat de interesul său pentru nou. "*Oricât ne-ar fi de drag un text din trecut, există o înțelegere deosebit de caldă și intimă cu acei din zilele noastre.*"<sup>103</sup>

Întreaga operă a lui Paul Zarifopol este traversată de această dispută dintre **vechi** și **nou** dintre **clasici** și **moderni**. Criticul român combate o doctrină, considerată ca perimată, dar scoate din cadrul ei diferiți autori ale căror scrieri le valorifică dintr-o perspectivă modernă. Paul Zarifopol este partizanul unei lecturi estetice a literaturii, în sensul desprinderii ei de orice corelații conjuncturale. El nu observă, decât arareori citind opere ermetice ca cele ale lui Mallarmé și Valéry că nicidecum textul nu poate permite despărțirea esteticului de alte tipuri de informații (istorice, psihologice, sociale). De aceea nu se poate vorbi de o lectură estetică pură. Temerile lui Paul Zarifopol față de **critica științifică**, fie ea psihologică sau sociologică, pleacă de la riscurile oricărei lecturi parțiale, care riscă să degenereze într-un sistem rigid. El pledează pentru o critică individuală, cât mai diferențiată, liberă de prejudecăți, elastică, adaptabilă de la un text la altul. Un intelectual curat este, după opinia lui Paul Zarifopol, omul care-și propune să examineze realitatea prin propria judecată, care nu acceptă nimic gata făcut, fără să fie filtrat prin înțelegerea personală. De aceea, el a ajuns să dezaprobe atitudinea de **prelat optimist**, **panteist**, adoptată de Goethe, care dezaproba negația și critica în cultură. Spiritul critic adoptat de Paul Zarifopol este uneori iritant, dar binevenit într-o epocă plină de confuzii, când nici o valoare nu trebuie acceptată pe credit. Când face asemenea afirmații, autorul se gândește mereu la spiritul specific al popoarelor, iar în cazul nostru la **spiritul meridional**, cu toate defectele și calitățile sale.

<sup>102</sup> P. Zarifopol, *Pentru artă literară*, II, p. 299

<sup>103</sup> *id. ibid.*

*"Valoarea ornamentală a cuvântului stă în raport drept cu caracterul meridional al societății. Sufletul meridional este în mare parte o țesătură de vorbe; însăși voința și sentimentul omului de miazăzi sunt esențial împletite în verbalism. Ambiția de-a se valorifica verbul este aici cu totul iritabilă."*<sup>104</sup>

Înțelegem cu atât mai bine dezideratul criticului cu cât el vrea să evite **paradoxul impreciziei** prin **claritate** și **vigoare**, **hipertrofia vieții verbale** fiind o evaziune evidentă de sub cerințele intelectului. De aceea, criticul recomandă **cititul lent**, fără voce, singurul ce poate evita seducția ornamentală a cuvintelor. Să nu uităm că pentru acest gen de lectură cu **urechile astupate**, pledase și G. Călinescu. Ca și actul critic și lectura valorizantă se cuvine să fie strict individuală.

Dar în pofida caracterului antisistemic al criticii lui Zarifopol, cititorul obișnuit, ca și criticul de profesie, caută anumite puncte de sprijin în studiile sale, pe care să-și poată întemeia aprecierile critice. Din acest punct de vedere, am convingerea că eseul **Publicul și arta lui Caragiale** oferă cele mai multe soluții, chiar dacă ele nu sunt întotdeauna la imediată vedere. Noi am descoperit în acest eseu o **teorie a receptării** prin mai multe generații de cititori și cu aceasta ajungem la ceea ce noi numim astăzi **orizonturile de așteptare ale publicului**. După aceea, găsim un portret al lui Caragiale – omul și scriitorul – integrați în mediul nostru de viață. În cele din urmă, Zarifopol caută un sistem de lucru al autorului, care este **caricatura**.

Revenind la critica modurilor de receptare, iată ce putem constata. Paul Zarifopol împarte publicul lui Caragiale în mai multe categorii socio-estetice și culturale. "*Publicul care acum patruzeci de ani a dat comediilor lui Caragiale succesul proaspăt și autentic, îl formau ori oamenii care, prin educație și situația lor, aveau față de subiectele acestui teatru distanța estetică; înțelegerea din răsul*

<sup>104</sup> P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, I, p. 79

lor, că erau libere de orice încărcătură personală.<sup>105</sup> Acesta era, după opinia lui Zarifopol, publicul care l-a apreciat de la început, lecturile lui străine ducându-l în aceeași direcție. A doua categorie era formată din *"micul burghez, solid instalat în convingerea naivă că aluziile farsei nu-l ținesc individual, râdea din toată inima de prostiile și nenorocirile bufone, pe care imediat le aplica vecinului"*.<sup>106</sup> Dar cea de a treia generație a cititorilor lui Caragiale, contemporani probabil cu publicarea acestui studiu (1931), nu mai înțelegea succesul scriitorului din prima perioadă, iar acum comediile lui îi păreau **vechi**, ca și procedeele sale literare. Atitudinea aceasta, aparent contradictorie a publicului, este explicată de Zarifopol prin ceea ce noi numim **orizonturile de așteptare**, adică gust, preferințe culturale, mentalități. Criticul demonstrează astfel că un autor trece prin mai multe filtrări de judecată, de unde rezultă și punctele de vedere diferite ale mai multor generații față de aceeași operă.

O altă chestiune viza integrarea lui Caragiale într-un mediu național și explicarea grijii sale pentru perfecțiunea stilului. Și cum Paul Zarifopol nu face critică pentru **"mamite"**, limbajul lui este colorat și lipsit de menajamente. Iată un gen de portret literar, care putea fi făcut de Sainte-Beuve sau Taine. *"Caragiale era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantezie hotărât supranormale. Toți aceia care s-au priceput să-l observe vorbesc, în această privință, la un fel despre dânsul – risipă fantastică de spirit și imagini de care era capabil omul acela arată neîndoiește o viață internă de o neobișnuită intensitate. Neobosit la vorbă, singura hărnicie autentică a meridionalului – el suferea de criza persistentă la care supune compunerea scrisă"*.

Scrisul este muncă și munca-i lucru incomod; iar Caragiale ura incomodul cu cea mai senzuală violență.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> op.cit.p.180

<sup>106</sup> id.ibid.

<sup>107</sup> op.cit.p.180

Așadar, un meridional leneș și vorbăreț, nevoit să scrie. Dar scrisul este mut. Aici găsește Paul Zarifopol constrângerile ce se produc asupra firii lui Caragiale, constrângeri cu efecte benefice asupra stilului său clar, lipsit de orice fel de excreșcențe inutile. Dar criticul era preocupat să detecteze, în cele din urmă numai acele tehnici, specifice scriiturii lui Caragiale. După părerea sa toate sunt concentrate în **caricatură**. Or, arta caricaturală se bazează pe **deformare**, îngroșare, repetare. Ticurile verbale și gesturile, defecțiunile corpului și ale psihicului, totul este pus la contribuție. Numele proprii cu o rezonanță tipologică se înscriu în seria unor tehnici curente. Din afirmația lui Caragiale *"Simt enorm și văd monstruos"*, criticul deduce aplecarea dramaturgului spre **caricatură** și **grimasă**, ca semne ale stilului, dar și a limbajului teatral. Și aceste tehnici sunt privite de critic din mai multe **orizonturi de așteptare**, care schimbă perspectiva valorizantă. *"E greu totuși a tăgădui că procedeele lui artistice sunt adesea vechi, în înțelesul de perimate. Socotesc că, printre oamenii, astăzi în viață, sunt unii tocmai astfel așezați în timp ca să poată imagina realitatea istorică"*.

Pentru filologii viitorului îndepărtat, când se vor sili, după cum le e meseria, să închipuie *"în scheme și fantasme fragmentare ceea ce trăim noi astăzi și am trăit ieri și deunăzi, consemnarea gândirii și simțirii noastre, a acestora care am fost contemporani maturi ai lui Caragiale și suntem și a generațiilor tinere de care opera lui începe acum a se îndepărta, va fi un material ce, mai adânc poate decât altul, va lumina și va colora viziunea lor istorică despre vremurile noastre"*.<sup>108</sup>

Am pornit de la studiile lui Zarifopol despre Caragiale, fiindcă sunt cele mai consistente și bine organizate. Într-un alt studiu al său **Despre poezia românească în epoca lui Asachi și Eliade** vom întâlni tendința criticului de-a partaja poeziei pe **generații**, în felul acesta organizându-se o devenire a liricii românești de la Conachi, Iancu Văcărescu, Cârlova, Asachi, și Eliade, apoi Alecsandri. Criticul ezită să-l numească doar pe unul singur **fondator** și

<sup>108</sup> op.cit.p.302-303



motivele lui sunt întemeiate.

"E greu, ori de-a dreptul imposibil a justifica în întregime, pentru vreunul din poezii de pe atunci, calificativul de *primul poet modern*, însă versuri se găsesc, desigur, la acei scriitori, versuri pe care le putem numi întâile versuri românești moderne."<sup>109</sup> În acest fel sunt consemnate rând pe rând poezii ale scriitorilor dinainte de 1840 și apoi prin Alecsandri se face liantul cu o altă generație. Criticul relevă astfel carențele de gust și instrucție literară a lui Heliade, experimentele lui italianizate nereușite, în vreme ce la Asachi scoate în evidență o cultură mai coerentă și un mai mare dar al limbii. Mai mult, din noianul acela de versuri, Paul Zarifopol semnalează *Caleidoscopul* lui Iancu Văcărescu care anticipează cadențele *Luceafărului*.

Urcând pe curba ascendentă a poeziei românești, criticul dă relevanță luptei lui Gr. Alexandrescu împotriva diletantismului, ca și prezenței unor motive romantice (clavirul), ce se prelungesc și la D. Bolintineanu. Dar nici într-un caz și nici în celălalt, cititorul n-a avut prilejul să vină în contact cu cele mai bune poezii ale acestor scriitori, care au cultivat genuri diferite. În *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, criticul descoperă o cultură proprie, dar nu are intuiția unui poet mare.

Fără îndoială că în cadrul generației de la 1848 piatra de încercare rămâne Alecsandri, alături de Alecu Russo și M. Kogălniceanu. Aici este căutată schimbarea de orientare a literaturii. "Cu generația lui Alecsandri, occidentalizarea societății și a literaturii se modifică, tineretul moldovean cultivat în Apus începe a critica însăși influența aceasta apuseană. Îl cuprinsese grija de-a nu fi decât imitator.

E preocupat de-a se emancipa de Apus, cum se emancipase de Orient; și bucuros ar fi adoptat formula naționalistă din timpurile noastre prin noi înșine."<sup>110</sup>

<sup>109</sup> P. Zarifopol, *Pentru arta literară, II*, p. 78

<sup>110</sup> op. cit. p. 89

Cuvinte de laudă, bine justificate, aduce criticul lui Alecu Russo. *Cântarea României*, poemul alegoric al acestuia este considerat una din cele mai profunde dovezi de românizare a literaturii noastre, atât prin limbaj, cât și prin substanța creației. Russo este scriitorul care s-a dovedit că s-a despărțit de literatura imitațiilor, de schimonoselile de limbaj ale generației anterioare, transformând marile motive folclorice într-o adevărată fântână a poeziei. În comparație cu el, V. Alecsandri era numit un *Janus bifrons*, adică un scriitor cu două fețe, una îndreptată spre trecut, alta spre viitor. Din cauza acestor ezitări, la care se adaugă facilitatea de-a face versuri, Alecsandri este judecat sever, dar drept. El "trebuie să fi fost un minunat improvizator; era de tipul celor care oricând pot să scrie poezie, oarecum imediat și ca de la sine. Imaginația lor e plină de formule poetice, de rime gata sau de scheme pentru rime. Alecsandri – de exemplu – avea diminutivele, avea o sumă nu prea mare dar bună, de epitete din poezia populară, avea formule de admirație, de salutare și complimentări gentile sau spirituale."<sup>111</sup>

Ca și în cazul lui Caragiale, Paul Zarifopol s-a dovedit a fi un bun psiholog al artistului. Așa a putut dovedi că spontaneitatea lui Alecsandri este mai mult aparentă, de fapt e rezultată din formule gata făcute. Evident că poezia plastică din *Pasteluri* este scoasă din sfera acestor judecăți atât de severe. De fapt, Alecsandri a răspuns prea mult momentului, marcat de trecut, decât viitorului.

Când citesc toate aceste puncte de vedere, aspre uneori, dar pline de cumpătare, simț istoric și gust literar, nu pot decât să regret că Paul Zarifopol a scris atât de puțin despre scriitorii români. Dar presupun că nu era pregătit de la început pentru aceasta și nici nu simțea o mare chemare s-o facă. Dacă nu i-ar fi citit pe Caragiale și Eminescu, am puține motive să cred că ar fi făcut și ceea ce a făcut.

Pentru Eminescu, de pildă, este limpede că nu are instrumente de analiză, iar lecturile lui n-au depășit nevoile obișnuite ale unui om instruit. Dar rareori am văzut atâta entuziasm, provocat de

<sup>111</sup> op. cit. p. 94

lectura unei cărți, cum s-a întâmplat cu **Viața lui Eminescu** de G.Călinescu. După ce am luat act de cruciada lui Paul Zarifopol împotriva biografiilor romanțate, fără vocație, care desfigurează viața unor autori de valoare mondială, este limpede că criticul cunoștea bine literatura de acest gen. De aceea, entuziasmul său mi se pare profund motivat. *"Norocoasă superb este întâlnirea, în același om, a tinereții cu virtuozitatea rutinală. Fizionomia istoricului literar G.Călinescu înviorează neașteptat aspectul studiilor istoric-estetice în țara noastră. Tânărul de care vorbesc mi se arată cercetător și interpret cu înzestrări excepționale."*<sup>112</sup>

Paul Zarifopol nu intră în detalii. El făcea în acest caz doar critică de întâmpinare. Dar o făcea bine.

Același ton admirativ, poate ceva mai reținut, îl întâlnim și în esul despre **Opera lui Eminescu**, scris de G.Călinescu. Un lucru e limpede aici. Paul Zarifopol nu consideră nici o operă eminesciană drept o întrușipare a ideilor unui filozof. O poemă nu este niciodată o expunere de teorie a cunoașterii, adaugă el. Eminescu este un eclectic. Căutarea fondului original al liricii eminesciene se face în aceeași direcție în care căuta și G.Călinescu. Dar se vede că Zarifopol nu are un **supliment de informații**, el intră în discuție ca un amator superior.

Ceilalți români, despre care scrie Paul Zarifopol, sunt cu puține excepții ieșeni. Presupunem că era mai familiarizat cu operele lor decât cu ale altora.

În notițele sale despre **Adela**, romanul lui G.Ibrăileanu, găsim o caracterizare pe cât de succintă pe atât de elocventă. *"Meștesugit se conturează filigrana psihologică a d-lui Ibrăileanu. Avem în față iscusința pe care numai maturitatea desăvârșită, nutrită în pasionanta meditare a scrisului literar, o pot aduce."*

*Jurnalul lui Emil Codrescu este de un microscopism pânditor, implacabil, care surescită atenția până la culmi bolnăvicioase. D-l. Ibrăileanu este un teribil amănunțitor al vieții interioare. În scrisul*

*literar românesc, cu ce altă carte ar putea fi grupat romanul său."*<sup>113</sup>

Dacă poposim puțin asupra acestui pasaj nu se poate să nu observăm până și iscusirile limbajului critic. Ce-i rămânea unui fin intelectual din acea vreme decât să asocieze cât mai elocvent, substantivele și adjectivele, verbele și adverbele. Să nu uităm că limbajul critic al epocii era ori psihologic, ori descriptiv. Paul Zarifopol evită retorica meridională, dar și stilul tern, care din păcate caracterizează studiile lui T. Maiorescu. Când face radiografia unei cărți, el o situează într-o **serie**, când scrie despre un mare autor contemporan are în vedere scara europeană de valori din acea vreme. Niciodată, Paul Zarifopol n-a făcut concesii spiritului local, nu a plusat la bursa noastră mărunță sau mare de valori. Din acest punct de vedere, primatul esteticului pentru care pledase de la început T.Maiorescu rămâne în vigoare. **Hronicul lui Vălătuc**, cartea lui Al.O.Teodoreanu, este validată literar prin raportare la o serie. *"Teodoreanu dă eroticii atâta loc, ct îi dă și viața. Scrisul lui este curat de intențiile greoi afrodisiace ale debilităților de erotică sexuală, și constituie o protestare vie și afectivă contra acelei eroticii patetice, în a cărei naștere nădușesc furnizorii de pagini tulburătoare pentru adolescenții vicioși sau terorizați de familie și septuagenarii înțărcați pe veci."*<sup>114</sup>

Rămân însă la convigerea că Paul Zarifopol trăiește aventura majoră a cărții în contact cu marile opere europene. Autorul este fascinat de Tolstoi și Dostoievski, de Proust și Gide, de Rochefoucault și Voltaire, ca și de înfruntările grele ale poeziei reprezentate de Malarmé și Valéry. Acum putem spune că judecățile lui nu sunt întotdeauna drepte, dar rămân mereu elocvente și percutante.

Comparațiile între opere, autori și psihologia popoarelor au cea mai mare noutate. Rușii, arată Zarifopol, sunt originali nu atât pentru că au refuzat să-i imite pe occidentali, ci pentru că au rămas

<sup>112</sup> op.cit.p.46

<sup>113</sup> op.cit.p.67

<sup>114</sup> op.cit, I, p.220



aşa cum erau. Întâlnirea cu moartea, cu crima, credinţa sau iubirea, rămâne în matricea psihologiei fireşti. Francezii i-au descoperit pe ruşi în valuri, prin scriitori, pictori, avangarda rusă, adăugăm noi, fiind cel mai lung şi fertil prilej de cunoaştere. Paul Zarifopol crede că Proust n-ar fi putut scrie anumite opere ale sale, dacă nu l-ar fi citit pe Dostoievski. Într-o judecată globală despre cei doi, criticul scrie: *"Tolstoi a fost poate cel dintâi om, desigur cel dintâi artist, care, cu o claritate spăimântătoare, a pătruns şi a dat pe faţă această bizarerie morală a sufletului. La Proust, detaliul este pus în valoare exact ca la Tolstoi, cu mai slab relief numai, expunerea lui rămâne mai schematică decât a rusului."*

Excursurile lui Paul Zarifopol pe harta culturală a Europei sunt frecvente şi repetabile. El îşi alege bine autorii şi cărţile şi atunci când îi laudă, dar mai ales când îi respinge.

Toate demonstraţiile criticului sunt în aşa fel pregătite încât opinia lui să triumfe cu orice preţ. Faptul că în micile lui panorame literare nu figurează nici Bacovia, nici Blaga sau I. Barbu, nici romancierii ca L. Rebreanu şi Camil Petrescu, arată ori o carenţă de gust, ori o renunţare corectă, întemeiată pe recunoaşterea unei incompetenţe. Aceste absenţe din cărţile sale nu văd cum ar putea fi motivată în alt fel. Ciudat este că nici unul din contemporanii săi nu i-au făcut astfel de reproşuri. G. Călinescu pune şi el accentul pe tendinţa negativistă a criticului, scop în care îşi pregăteşte tot arsenalul literar. *"Fără a cădea în asemenea enorme distracţiuni, Zarifopol e mai totdeauna sofist. El cercetează un autor numai negativ, acoperind cu mâna părţile valabile din operă, ca să rămânem izbiţi de pete. În discreditarea victimei, criticul recurge la toate mijloacele, oricât de străine de punctul de vedere legitim. În prealabil, el şi-a pregătit cititorul pentru un dispreţ global faţă de clasici, nu printr-o demonstraţie superioară, ci coborându-se la instinctele rele ale oricărui şcolar."*<sup>115</sup>

Nu se poate spune că Paul Zarifopol şi-ar fi scris toate

eseurile cu acest vârf veninos de peniţă. În nici-un caz, nu cele despre români. Lupta lui se dădea cu Bourget, Renan, chiar şi cu Mallarmé. Ea viza autori care se perimau prin clişee sau ajungeau opaci prin materialismul stilului. Să ne aducem aminte că în acea vreme, destui intelectuali români aveau nevoie de **opinii forte** pentru a le reţine. De aceea, scrisul lui Zarifopol este aproape întotdeauna provocator.

-- // --

<sup>115</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent. Ed. II, revăzută, îngrijită şi adăugită de Al. Piru, 1982, p. 910*

## Paul Zarifopol

Texte alese din: Volumul *"Pentru arta literară"*, Ed. Minerva, 1971

- a) *"Din registrul ideilor gingașe"*
- b) *"Artiști și idei literare române"*

## Din registrul ideilor gingașe

### Clasicii

Clasicii sunt nume proprii de literați și artiști pe care le învățăm în școală, sau le aflăm mai târziu, din cărți sau de la persoane frumoș cultivate. Numele acestea sunt ilustre și vechi; în ele, fără să fie ajutate de vreun alt cuvânt, stă acumulată o mare putere de sugestie. De aceea și sunt o proptea folositoare pentru opiniile literare și artistice; fiindcă în orice domeniu, omului îi vine comod să trăiască autoritativ.

Până la revoluția romantică, numele vechi erau proptea unică a gustului public. Pe încetul s-au strecurat și modernii spre treptele de cinste, și astăzi sunt destui oameni care nu-i pomenesc decât pe dânsii: așa avem două puncte de sprijin, de putere aproape egală: numele celei mai vechi și mai cunoscute – numele celei mai nouă, din ultima fasciculă a celei mai moderne reviste. Dezvoltarea capitalistă a culturii europene trebuia negreșit să pună în valoare *noutatea* ca atare – lansarea de articole nouă este un caracter general al pieții de astăzi. De unde vine totuși că unii oameni se închină celor mai vechi, alții celor mai nouă mărfuri artistice, nu-i ușor de spus. Poți fi deopotrivă elegant și cu anticii și cu modernii, pentru că eleganța conservatoare și cea revoluționară sunt acum egal valabile. Dar constatarea că ar fi existând spirite de la sine conservatoare, altele de la sine revoluționare nu explică nimic. Măgarul filozofului nu pierde de foame între cele două banițe egal pline, pentru că foamea, și nu egalitatea banițelor, îl hotărăște: animalul începe să mănânce, indiferent de baniță. În exemplul nostru, trebuința de a avea numai decît o părere literară este motivul hotărâtor; poate că adeseori decizia vine ca în cazul măgarului, indiferent de estetica antică și cea modernă.

În practica zilnică, omul ține socoteală de gustul cercului în care se găsește; se decide după sfiala ori după lipsa de considerație pe care cercul i-o inspiră. Oricum, primul pas o dată făcut, pentru clasici ori pentru moderni, stăruim de obicei, pe drumul apucat, cu o îndărătnicie surprinzătoare. Ambiția consecvenței este o



putere mare și oarbă, chiar în lucrurile literare și artistice. Și consecvența este cu atât mai feroce cu cât mai neclare sunt în conștiința omului motivele specifice estetice, dacă cumva s-a întâmplat ca astfel de motive să intre în acțiune. Dar intervenția motivelor de acest soi este cu totul nesigură și rară. Atitudinile curente, în artă și literatură, sunt nu de natură estetică, ci socială: sunt rezultate din trebuința de a figura cât mai patent în cercul social al cărui prestigiu ne farmecă mai mult.

Cred că, în general, ne-am înțeles. Acum să nuanțăm puțin.

În ciuda esteților mofturoși, trebuie afirmat că oricare cetățean are, natural, trebuințe estetice și prin urmare un gust al lui adevărat. Cetățenii dintr-un anume timp și loc au cam aceleași trebuințe estetice și același gust. Depărtarea în timp și deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înțelegerii. Este dar, în principiu, puțin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi așa de clar ca Bataille ori Capus (fără să ținem seamă de deosebirea de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe vreun bucureștean, măcar cât de deștept și sensibil, în chip atât de adecvat ca d-l Radu Cosmin. Toată problema clasicilor se rezumă în aceste potriviri sau înstrăinări intelectuale, hotărâte de timp și de treapta istorică.

Bucureșteanul foarte cult are educația intelectuală și artistică eminent și actual pariziană. Prin urmare, suplimentele dramatice sau narative de la *l'illustration* vorbesc viu și direct sufletului său, iar Shakespeare, ori chiar Ibsen, îi sunt glasuri confuze, de pe altă lume. Și în scurt, celebritățile artistice de care ne despart sute sau mii de ani ne sunt, obișnuit, iremediabil străine, într-un grad oarecare. Ele au un prestigiu savant: trebuie bătaie de cap ca să "înțelegi" asemenea lucruri, născute în și pentru o lume moartă de veacuri. Frica să nu pară ignorant și dorința să treacă drept "cunoscător" îl opresc de multe ori pe cetățeanul normal să mărturisească cinstit plictiseala imensă în care-l înecă paginile cele mai clasice. Ar fi prețios și amuzant să surprinzi exact sentimentele persoanelor culte, ale cunoscătorilor prin irezistibilă vocație, la citirea corurilor lui Sofocle, a tiradelor lui Corneille, a paginilor de

psihologie fără aliniate ale doamnei de Lafayette, a portretelor lui La Bruyère, pline de nume grecești, fără noimă, și de aluzii obscure, a versurilor de neîndurată și adormitoare seninătate din *Hermann și Dorothea*, în sfârșit, a groaznicelor discursuri dramatice ale lui Schiller. Și nu-i vorba de aceea că la depărtări de zeci de pagini întâlnești un rând ori un vers care îți irită o clipă atenția, ci de opera toată, întocmai așa cum îți stă înaintea: *Antigona* și *Rodoguna*, *Georgicele* și *Henriada*, *Ifigenia* și *Andromaca*, *Tasso*, Afinițiile electivă și (o grozăvie supremă !) *Wilhelm Meister*, *Wallenstein*, *Don Carlos*, întocmai, vers, cu vers, rând cu rând, și – ce-i mai teribil – cuvânt cu cuvânt. O, Apolon, demon farsor, cel ce ametești atâți oameni cumsecade cu "modele" pe care dinadins le inspiri atât de divers și contrazicător, ajută și luminează pe cetitor ca să înțeleagă ce-i spun și să mă creadă cât sufăr pentru dânsul, când mi-l închipui față în față cu operele clasice, întocmai așa cum sunt, fără sosurile de o mie de ori întoarse și drese, în care le tot încălzesc criticii și istoricii de toată mâna!... Cetățeanul și capodopera, singuri-singurei: asta vreau eu. Dar este un vis absurd.

Timpul omoară orice creație intelectuală, în total ori în parte. Veșnica tinerețe a eternelor modele este o frază ineptă, ieșită din minți strâmte și leneșe. Cine nu-i pedagog, guvernantă sau ministru de instituție publică, și are și altfel mintea liberă și trează, își mărturisește cinstit plictiseala iritantă care îți gâtuie atenția în fața multor dintre cele mai definitive pagini. Dar câți oameni cetesc, observându-se onest, dialogurile lui Platon, *Iliada*, pe Tit-Liviu, tragediile lui Racine, dramele istorice ale lui Shakespeare, tragediile lui Schiller? Iar, de altă parte, care om în stare să asculte și să priceapă nu ia seama că în muzica secolului al XVIII-lea, consfințită ca absolut clasică, se repetă fastidios figuri melodice care pentru noi sunt cu desăvârșire moarte, fiindcă le simțim automate, scoase din unul și același sertar, trase pe același calapod – ornamente goale de orice înțeles și funcțiune estetică, balast revoltător care ține în loc atenția fără să o satisfacă ? Care om în stare să vadă estetic nu simte neplăcut convenționalul abstract, și prin urmare insuficiența vizuală a atâtor ireproșabile bucăți de sculptură greacă ori de pictură a lui Rafael și a posterității lui

exasperante? Cine, dacă exceptăm cazul de cultură stupid unilaterală sau de poză, se poate entuziasma cinstit de "lirismul" corurilor lui Racine, dând cu piciorul în Verlaine? Dar pentru evaluarea clasicilor antici și a celor neolatini a intervenit de câteva zeci de ani, sub insuflarea peste tot nelipsită a naționalismului cotropitor, un marafet nou: fraza *latinității* – limpiditatea latină, seninătatea, simplitatea, istețimea, delicatețea – și câte alte mirodennii *latine*. Un adăpost foarte binevenit pentru vanitatea minților gelatinoase, cărora li se istovise îngrijitor repertoriul de platitudini esteticoculturale. Pentru clasicii francezi îndeosebi se întrebuințează mult și un alt ingredient: ei sunt aristocratici absolut. Și superdelicații juni democrați și june democrate (mai ales !) care ornează, neapărat, saloanele de după război, sunt fanatici ai literaturii elegante de la Versailles. Democrație cu latinitate și fervență pentru arta subțire. *Le grand siècle* – c'est du dernier chic...

Trebuie o fantazie neobișnuită, o cultură istorică tot astfel pentru a reînvia în câțva formele unei vieți intelectuale de care te despart veacuri. Asta nu însemnează că istoricii de meserie sunt totdeauna eminent înțelegători ai celor trecute. De obicei, ei se închid numai, cu solemnitate erudită, în admirații înțepenite și necontrolate, refuzând cu suficiență naivă și obtuză orice noutate: cunosc doar adevărul și frumusețea definitivă. Admirația curentă pentru lucrurile vechi este un moft de educație.

Desigur, uzura sau moartea valorilor intelectuale sunt fenomene complexe. Gloriile trecute se întunecă și se luminează capricios, și forme vechi de artă pot să reînvie, într-o măsură oarecare, în fantazia artiștilor. La ceilalți, care nu-s decât *public*, simțirea și judecata estetică, în afară de gustul lor actual, adese nemărturisit, sunt cu totul nestabile și inconsistente. În materie de artă, masa este sugestivă aproape fără margini.

Artă, indiferent de materialul în care se manifestă, este grai. Ca și graiul vorbit, ea își schimbă formele, pentru că se schimbă cuprinsul sufletească care l-a zămislit. Este totdeauna o doză de strâmbătură să vorbești ca oamenii de altă-dată: aici e originea, aici e și condamnarea grimasei classiciste. Fiecare vreme vorbește pe potrivă botului său, a minții sale. Pentru a înțelege și reînvia

vorbirea, prin urmare sufletul vremilor de mult trecute, trebuie o virtuozitate curioasă, oarecum nefirească. Și sunt destule forme care cu nici un preț nu pot fi reînviat, și nici o formă nu poate ajunge a doua oară și întocmai la viața pe care a avut-o în sufletul care a creat-o și în sufletele celor din vremea și locul lui. Cetățeanul normal n-are nici timp, nici alte mijloace indispensabile pentru asemenea acrobații estetice. Are însă tot dreptul să consume în pace articole artistice *proaspete*, așa cum îi sosesc – direct de la Paris.

## Estetica utilă și culturală

La orice nedumeriri și în orice controverse estetice, un prieten, iubitor de oameni și de liniște, mă întâmpină cu vorba că despre nici o lucrare de artă nu se poate zice cu deplină hotărâre că-i rea, fiindcă, oricum ar fi, ea place grozav cel puțin *unui* om: aceluia care a făcut-o. Se înțelege că, față de această observație, toate contestările bazate pe o pretinsă ierarhie de valori estetice sunt, ca și nimicul față de cel mai infim ceva: nule. Atât numai că practica vieții nu rabdă astfel de înțelepciune, așa mult spirit conciliant cât se arată în maxima prietenului. Și mi se pare că aici, ca și aiurea, practica are dreptate. Căci pașnica formulă este, în fond, diabolică. Consecvent luată ea ar da roadele cele mai periculoase, ar duce la indiferență și anarhie, care sunt, oricând și oriunde, începutul pierzării.

Oamenii, simțind că binele suprem este cetatea și că binele cetății stă în unitate, au căutat încă din vechime să afle cât mai multe și mai sigure mijloace pentru unificarea sufletelor într-o ordine durabilă. Între aceste mijloace unul este estetica. Din ea învățăm ce trebuie să ne placă și cum să ne îmbătăm de voluptățile artei, fără să ne pierdem firea compromițându-ne calitatea de cetățeni serioși. Căci plăcerile artei, mai mult ca altele, ascund sub o ratnată mască serioasă infernalele primejdii ale frivolității și ale epicurismului. A fost un mare noroc pentru oameni că estetica au făcut-o filozofii, adică înțelepții de profesiune, și nu cumva artiștii. Cel puțin a fost un noroc mare că nu estetica artiștilor a fost luată în seamă, ci a filozofilor și a celor inspirați de ei. Destul că în



politică lumea, rea și proastă cum este, nu a vrut să asculte de filozofi; în artă măcar binele public a fost, putem zice, salvat.

Platon a răbdat ostenele mai multor voiajuri în Sicilia, pentru a explica lui Dionis Tiranul, clar și simplu, cum se poate organiza și guverna perfect un stat. Dar tiranul, nepriceput și îndărătnic, i-a refuzat înțelepciunile cu o nedelicatețe despre care nu se poate spune cât de departe ar fi mers dacă nobilul filozof n-ar fi părăsit, mândru dar repede, hotarele ingraturului domn. Cât a piedut atunci politica a câștigat pe urmă estetica. Din scrisul minunat al divinului atenian două mari și scumpe adevăruri s-au moștenit în teoria artei: 1) Într-un stat serios nu trebuie dată prea multă stimă artiștilor; 2) Frumusețea unui obiect nu stă în ceea ce se vede sau se simte altfel din el, ci în ceea ce se gândește despre dânsul. Nu impresia interesează, ci definiția. Căci, în definitiv, trebuie să spunem că impresia este ceva senzual, prin urmare grosolan, o brutală iritație materială, mai mult dobitocească decât umană. Ar fi dar nepotrivit cu adevărata ierarhie a intereselor înalt omenești să dăm prea mult din stima noastră acelor care-și trec viața construind asemenea grosolanii - artiștilor. Și, în adevăr, cetățenii serioși din toate timpurile s-au conformat, în moderația și rezerva lor față de artă și artiști, sfatului cuminte însemnat sub nr.1; de multe ori, probabil fără să-l cunoască, ceea ce arată în chip strălucit că divinul atenian, cu pătrunderea proprie geniului, n-a cerut bunilor cetățeni decât să urmeze naturii lor intime. Atitudinea morală față de artă a fost astfel statornicită pentru toți oamenii cumsecade.

Nu mai puțin utilă este a doua învățătură platonice mai sus arătată. Acea interpretare sublim intelectuală a frumuseții este, mi se pare, cea mai solidă bază pentru o estetică uniform obligatorie, eminent socială sau civică, dacă pot zice. Impresia sensibilă și sentimentele legate de ea, inferioare și brutale chiar prin materialitatea lor, închid oarecum pe om în el însuși, tind să-l dezbine de semenii lui, să-l singularizeze; sau, ceva mai rar, îl îndeamnă să recurgă la o altă impresie sensibilă pentru a tălmăci pe aceea care-l preocupă, reținându-l, și prin aceasta, tot în sfera inferioară a simțurilor. Pe când, dacă esența și valoarea frumuseții nu stă în aceea ce se arată, ci în ce se gândește, în idee, o, atunci mântuirea este asigurată.

Căci în sfârșit, ideea este cuvântul, și cuvântul este eminenta legătură dintre oameni. Vă întreb: la ce ar fi bună frumusețea și păstrătoarea ei, arta, dacă nu ca să vorbim de ele? Arta ornează pe om, ca și cravata. Unui om serios nu i se cade să-și bată prea mult capul cu alegerea cravatei, dar nici nu poate ieși pe stradă sau primi musafiri fără legătură de gât. Iar dacă atârnă în casă un tablou, el rămâne un monument mut și mort, dacă nu poți spune prietenilor ceva despre el. Se poate zice că adevărata existență a tabloului durează atât cât vorbești de el, după cum valoarea i-o simți numai atunci când îl plătești. Un om de bine are prea multă treabă pentru ca să mai privească un tablou, o dată ce l-a cumpărat și atârnat în salon sau în sufragerie. De altfel, chiar dacă-l privește, el nu se uită la colori și linii, ci la sufletul tabloului, la sufletul artistului, la sufletul societății în care a crescut artistul. El privește oarecum dincolo de tablou, dincolo de perete, pentru a contempla esența spirituală, superioară și eternă, ale cărei întâmplătoare aparențe sunt înșelătoare, trecătoare și grosolanele pete de culoare de pe pânză. Tot astfel muzica trebuie ascultată, poezia citită cu o nobilă distracțiune, trecând ușor peste materialitățile acustice, peste detaliile plastice ale acordului, ale vorbei și imaginii, pentru a prinde cât mai direct înalta unitate, miezul adânc sufletească al lucrării. Privește și ascultă cât de puțin, gândește cât de mult - acesta-i imperativul adevăratei contemplațiuni. De nu-l urmezi, te încurci în mizerii tehnice, ca un simplu zugrav sau un vulgar capelmaistru.

În artă, comuniunea cât mai completă și mai superioară între membrii cetății nu-i posibilă decât pe calea ideilor. Și este, trebuie să recunoaștem, un noroc minunat și de supremă utilitate, în cazul ce ne interesează, că absolut orice lucru are ideea lui, ca noțiune și ca prototip înțeleasă, și că fiecare lucru are mai mult decât una, deoarece poate fi definit și clasat aproape la discreție. Unul și același exemplar zoologic uman poate fi definit ca: membru al unui partid politic, tată, fiu, soț, nepot, alegător, profesor, agent electoral, poet, prozator, consilier comunal, redactor de revistă, amant, soț înșelat, exportator, importator, amator de tablouri, avocat - din vertiginoasa bogăție de calități am enumerat câteva din acele care se pot cumula fără supărare. Apoi, afară de ideile lucrurilor, sunt

ideile noastre despre lucruri, dogmele și opiniile de tot felul. Acestea s-au înmulțit, firește, enorm în lungul vremilor, cele vechi au luat forme noi, și atâtea altele necunoscute mai înainte s-au zămislit în fierberile istorice; gândiți-vă la toate acestea și admirați orizontul ce sclipește ca un imens perete de diamante. Grație avantajelor specifice intelectului nostru, nimic nu-i mai ușor decât să introduci o rânduială folositoare în uimitoarea priveliște. Dacă, vorbind de poezia sau de proza unui cetățean, îl consideri pe acesta, de exemplu, ca tată de familie sau ca alergător, ori judecându-i pledoariile și discursurile, îl ai în vedere ca autor dramatic sau nuvelist, atunci procedarea d-tale este sintetică și unitară. Cine tinde la seriozitate trebuie să procedeze astfel: să țină seamă adică de fundamentalul principiu că un om ori un lucru trebuie judecat unitar și valorificat în totalitatea lui. Căci în ordinea înalt sufletească se pot – prețios privilegiu – aduna, nu ca în matematică, numai valori de același fel, ci și de cea mai variată natură: prozator, alegător, tată de familie, profesor – și suma îți dă valoarea persoanei. Astfel, ajungi să înțelegi, aproape pe nevăgătele de seamă, pentru ce proza lui te emoționează.

Unitatea este în general, o chestie mare.

Mai presus de orice, unitatea este idealul și metoda, ambiția supremă și baza eleganței băiatului cult. Dar ce este băiatul cult?

\*

*Băiat cult*, om occidental, spirit european sunt trei ziceri foarte iubite în stilul românesc public.

O recomandatie bună, de la un deputat către un ministru, ori chiar de la o mijlocitoare matrimonială de calitate subțire către *partida* interesată, nu este completă dacă nu începe sau nu se sfârșește cu una din cele trei formule. Cea dintâi este totdeauna preferată; probabil fiindcă *băiat* strălucește prin farmecul fraged al tinereții și dă nu numai valorile actuale, ci sugerează și speranțe frumoase.

Fără limită riguroasă de vârstă, băiat cult se numește acela care, în afară de meserie, pe care o practică din necesitate materială ori din pure sentimente umane sau patriotice, se interesează stăruitor de tot ce e frumos și bun, cu deosebire de arte și litere.

S-ar putea zice că băiatul este cu atât mai cult cu cât își tratează slujba specială cu o elegantă neglijență și se dă cu mai multă ardoare și literelor. Un băiat cult ideal ar fi, de pildă, un profesor de matematică care, într-un concediu perpetuu, vizitează cetățile artistice italiene și festivalele muzicale germane.

Muzeul și sala de concert sunt însă mijloace prin ele înșile insuficiente pentru a te informa despre artă. Mai întâi, cu ele pierzi prea multă vreme. Apoi, în muzeu și în sala de concert nu afli de-a dreptul dacă o lucrare de artă trebuie să-ți placă ori nu. De aceea băiatul cult are cartea și, mai cu seamă, revista, ca instrument preferat de educație estetică. Revista este, dacă redacția are principii solide, și spirit de disciplină în varietatea ei bogată, foarte unitară. Din ea băiatul cult învață a cunoaște toate artele. Pe când un artist mărginit în tehnica lui consideră, de exemplu, muzica mai deosebită de pictură chiar decât proverbiala scripcă de proverbialul iepure, băiatul cult, printr-o superioară competență, le îmbină pe amândouă, fiindcă le consideră unitar și sintetic în esența lor spirituală. În această operație îl luminează criticul de artă.

Criticul este un spirit ager și profund. El observă numai deocârt dacă o lucrare de artă este veselă, tristă, sau nici așa, nici așa, dacă în ea se vobește mai ales de o femeie, sau mai ales de Dumnezeu, de patrie, de țărani sau umanitate în genere, de fericire universală, de divorț... Iar din asemenea observații criticul construiește sintetic concepția generală a artistului și-l definește: pesimist, optimist, creștin, păgân, socialist, poporanist, erotic, abstinent, umanitar, reacționar, care cum este după categoria lui – estetică. Cu alte vorbe, criticul arată cum și de ce s-a emoționat artistul și explică, prin urmare, băiatului cult pentru ce opera artistului îl emoționează și pe el. Lucru de luat în seamă: acest băiat se ferește să zică altfel decât **emoțiune** estetică; impresie sau atitudine estetică sunt vorbe prea slabe. În fața artei el se emoționează, fiindcă e nu numai cult, ci și simțitor. Cu aceasta putem completa constatările de la început: estetica culturală se bazează mai întâi pe ideile lucrurilor și pe ideile noastre despre lucruri, iar apoi pe o emotivitate delicată. Fiindcă este emoție și emoție.

Când, întors dintr-o lungă călătorie prin țări străine, treci



hotarul patriei și îți adie miros de ardei copt, de porumb fiert sau de cojoc jilav, ai desigur o emoțiune. Dacă, rătăcind pe străzile unui oraș depărtat apusean, auzi deodată o zdravănă înjurătură românească, tresari – evident, de emoțiune. Desigur că nici un om cult nu va numi astfel de emoțiuni – **estetice**. Sunt mult prea nedelicate. ...Un tânăr șade însă, în amurg, pe cerdacul casei de la vie și privește spre câmp. Arbori, soare care apune, vaci, câini, flăcăi, fete. Tânărul își aduce aminte fără îndoială de o domnișoară cu care a fost logodit, sau aproape. O lacrimă. Emoțiune! De astă dată hotărât estetică. Pentru moment, tânărul se consideră un fin diletant, căruia soarta stupidă i-a impus o carieră prozaică. Dacă, ferească Dumnezeu, domnișoara a murit, atunci lacrimile curg suficient câteva minute, și tânărul se simte artist prin fatală vocațiune. Ușor de înțeles: în același chip în care se concepe estetica culturală se naște și o artă culturală care o satisface. Arta culturală se naște din emoțiuni delicate sau tragice. Te emoționezi, să zicem, de țărani, de arendași, de domnișoare, de o nenorocire conjugală – și emoțiunea se face nuvelă, dramă, sonet, tablou, romanță, eseu de critică în stil poetic și de intenție culturală.

Într-o societate europeană băiatul cult nu pote fi fără fată cultă. Cine l-ar înțelege când vorbește înfocat despre artă și frumos? Pentru cine scrisorile lungi, cu filozofie și descrieri poetice, cu citate din *Faust* ori din Sully-Prudhomme? În sfârșit, ce sens ar mai avea cultura și estetica băiatului cult? Printr-o explicabilă indulgență lumea acordă, fără nici o altă pretenție, titlul de fată cultă oricărei dame care a absolvit studii universitare. Totuși, o fată se zice cu atât mai cultă cu cât satisface mai complet condițiile care definesc pe băiatul cult. Ca și el, fata cultă, oricare i-ar fi ocupația, iubește fervent artele și literale, cetește mult și multe reviste serioase și cu doctrină sigură. Abia cutez să adaug că această ființă este cu deosebire sensibilă. Vibrează la tot ce e frumos, bun, nobil, la toate durerile omenirii. Fiind simțitoare, are emoțiuni frecvente. Din emoțiuni rezultă întâmplări, drame, în sfârșit complicații diverse, psihologice, fiziologice, sociologice, de natură delicată sau violentă, după om, mediu și vârstă. Căci și pentru fata cultă vârsta nu-i riguros delimitată, și cu dreptate: cultura, și

mai ales estetica culturală sunt chestii de inimă, și inima are, cum se știe, o tinerețe cu deosebire durabilă. Și când o fată a trăit, a simțit și a cetit, cum și-ar putea plăti ea mai frumos datorita către cultură dacă nu printr-un roman (cel puțin unul) – o, cu adevărat trăit, carne din carnea și sânge din sângele ei, cum se zice în stil cultural – sau un volum de versuri, o romanță sau măcar un vals cântat? Fata cultă confirmă încă mai energic decât băiatul cult adevărul că arta nu-i decât *"emoțiune, iubire de viață, viața însăși"*.

Atmosfera de vibrantă sentimentalitate în care trăiește îl face pe băiatul cult, cu atât mai mult pe fata cultă, să piarză fața de artă și artiști rezervă și măsura recomandată, cu adâncă înțelepciune, de însuși părintele esteticii. Cultul pasionat al artei – la fata cultă mai mult pentru artiști – este un fenomen modern caracteristic. Pentru a preveni excesele, popoarele prudente au canalizat pe cale educativă entuziasmul cultural. Două nații, rude de aproape, și cu multă asemănare între ele, deunăzi îndușmănite cu înversunarea proprie rudelor dezbinată, excelează în organizarea pasiunilor estetice.

Estetica **Lehrerilor** și a pastorilor la germani, estetica fetelor bătrâne la englezi sunt formele cele mai instructive de organizare estetică a unei națiuni. Voiajul obligator în Italia, cu cetiri hotărâte din Goethe, literatura cu probleme teologice, morale și pedagogice, peizaj și psihologie cât mai locale și rurale, la nemți; roman în cel puțin două volume, și impresii de călătorie în cel puțin trei, scrise pe mesele pensiunilor elvețiene și italiene, conștiincios și stăruitor cum s-ar împleti un ciorap de către o Miss serioasă, plină de dragoste bine sistematizată către toate artele și de cunoștinți exacte și folositoare, la englezi. Dar de amândouă părțile: totul e solid, util, cultural.

De la Platon, la fetele bătrâne englezoaice și Lehrerii nemți...! Nu cumva stăruind atât asupra unității m-am lăsat însumi ademenit de vrajele ei căutând, cu o consecvență la care singur n-am luat seama, să-mi dezvolt întreg scrisul din învățătura unui singur filozof?

După Platon multe s-au schimbat. Băiatul cult de astăzi dispune de o estetică nouă, științific experimentală, psihologică.

Acum nu se mai lucrează cu definiții și deduceri, se măsoară cu aparate și se verifică prin anchete, minuțios și obiectiv. Frumusețea se induce acum din statistică. Distribui chestionare la o mie de persoane, indiferent de sex, vârstă și profesie; numai artiștii trebuie excluși ca suspecți de subiectivism și prejudecăți estetice și tehnice. Apoi aduni voturile de apreciere estetică, cum aduni orice alte voturi. Ai, în sfârșit, ca mijloace noi de control, comparația cu popoarele sălbatice, cu copiii și nebunii, studii biografice asupra artiștilor din multe timpuri și locuri. Din atâtea toate trebuia să iasă și a ieșit o estetică nouă, sau mai multe. Dar complicația nu se oprește aici.

Artiștii afirmă, cu dovezi, că nici din laboratorii și nici din anchete psihologice cetățenii culți n-au aflat sigur care operă de artă e bună, care nu, și chiar nici n-au nevoie să afle. Căci, din punctul de vedere artistic, toate teoriile sunt egal bune, adică indiferente. Iar pentru băiatul cult tot interesul se concentrează asupra mijloacelor de a conversa despre artă. Însă artiștii de natură mai hapsână adaugă: că chiar acei băieți culți care cultivă ca specialitate estetica științifică trăiesc în mobile și cu tablouri de cel mai prost gust burghez, și sunt încântați de ele, că se desfată cu o literatură de cel mai mitocănesc sentimentalism, deși în conferințe și alte manifestări publice citează numai clasici. Băiatul cult, zic unii, nu poate deosebi o pagină de Flaubert de una a lui Bordeaux, dacă i-ai pune sub ochi cartea fără să-i arăți numele autorului; și nici o fugă a lui Bach de o bucată de bravură a lui Thalberg, dacă demonul zețarilor ar interverti numele la tipărirea programului. Căci nici nu-i treaba cetățenilor să facă asemenea distincții. Treaba lor e să cumpere cărțile și tablourile, să le plătească reprezentațiile și producerile muzicale... Prin urmare, încă o formulă de armonizare a raporturilor între cetățeni pe terenul artei, de astă dată una mizantropică și aproape cinică. Socotind bine lucrurile, și pentru mine însumi, trebuie să fiu, în definitiv, mulțumit că am de ales. Pentru uzul social îmi va fi comod să-mi variez doctrina după moment și oameni. Destul îmi e că, rămas singur, să zic răspicat despre oricine are gust prea deosebit de al meu: ce enorm dobitoc! Și apoi să răsuflu adânc și liniștit.

## Artiști și idei literare române

### Publicul și arta lui Caragiale

Zița, tânără și, cum sunt îndeobște românele noastre, foarte vioaie, a evoluat energic. Stimulată de ambițiile intelectuale ale lui Rică, ea a pătruns, prin Alecsandri și Bolintineanu, până la câteva romane franceze. Copiii și mai ales copilele lor n-au mai cunoscut decât literatură străină. Fetele chiar au suferit, în delicatețea lor, pe urma *"luptei pentru limba românească"*, dusă acum douăzeci de ani cu un neuitat brio patriotic, și s-au închis desigur cu atât mai îndărătnic în admirația lor gingașă pentru Bernstein-Bataille și Prevost-Bourget. Iar nepoții participă adesea activ la producția literară română, chiar când sunt fii și fiice de oameni cu stare; sau cel puțin cunosc, urmăresc și încurajează cum pot literatura românească produsă de vreo două decenii încoace. Totuși, lecturile lor favorite și inspiratoare sunt Henri de Regnier, Samain, Verhaeren, Rachilde -în scurt: catalogul de la *"Mercure de France"*. La care se adaugă pentru cei cu gustul grav și puternice trebuințe de idei: Barbusse și Romain Rolland. Acum în urmă de tot suntem, se-nțelege, expresioniști.

Astfel mi se arată publicul nostru literar de azi, considerat în elementele lui cele mai energice și hotărâtoare. În așa situație, Caragiale s-a învechit grozav, disproporționat față de timpul în care a trăit și a scris. Dar de învechirea operei sale publicul nu-i singur vinovat.

Sunt la noi clase de oameni la care se poate constata față de opera lui Caragiale o nedumerire destul de stângaci ascunsă. Ei știu că pe vremuri acest scriitor a plăcut unei elite intelectuale care se deosebea prin soliditatea culturii și asprimea gustului său; iar în operă însăși îi lovește o lume brutal inferioară, față de care ideile comune asupra gustului și delicateții literare cad într-o confuzie destul de supărătoare. Acești oameni sunt iritați de următoarea intimă întrebare: mai putem noi trece drept persoane culte dacă ne place Caragiale? Grija cu care va da soluție teoretică și practică acestei probleme imediat interesante de cultura personală atârnă de



amănuntele situației sociale a omului. Cu cât va fi el mai puțin sigur că face parte din lumea subțire, cu atât mai puțin liberă va fi atitudinea lui față de literatura lui Caragiale. Acest autor are ca modele mulți mitocani și scrie comicării, mai ales. Există însă o venerabilă ierarhie, care împarte producerile intelectuale în grosolane și delicate, în serioase și n serioase. Această împărțire are superioare foloase: este pedagogică și civică prin esență și din intenție. Astfel, este hotărât că stilul comic este radical inferior celui tragic și epic. Cu comedii nu se clădesc state – zice înțelepciunea respectivă. Și chiar un cetățean care nu înțelege imediat că a clădi state trebuie să fie o ocupație constantă și universală, rămâne totuși credincios acestei idei simple și de bun-simț: că ceea ce-i comic nu-i serios, și ce nu-i serios este frivol și prin urmare inferior. Există dar o deprecieri tradițională și oarecum publică a comicului, și artiștii acestui stil au avut destul a se plânge de această discalificare. Mi-aduc aminte că La Fontaine și Lesage au vorbit despre aceasta; și amândoi au lucrat doar pentru o societate destul de veselă.

Pe Caragiale l-a mustrat Dobrogeanu-Gherea că "*râde cu poftă și nu se indignează*" – o obiecție care constituie, mi se pare, un monument enorm și ciudat de moralism civic absolut. Fiindcă este doar evident că Gherea, vorbind astfel, cere de-a dreptul anularea comicului și a râsului ca atare, ceea ce este orișicum excesiv. Dar aceasta-i prea complicat poate în legătură cu psihologia și estetica cetățeanului curent cititor și spectator. El vede bine atât: ca un foileton patriotic sau civic al lui Vlahuță îi poate servi direct un material de idei – adică de fraze imediat utilizabile, când vine vorba de cultura generală. Ceea ce dă lui Vlahuță o superioritate sigur definită. După om, foiletonul român se completează sau chiar se înlocuiește cu pagini alese din Jean-Christophe, roman pedagogic din care se pot imediat învăța diverse idei și fapte cultural trebuincioase; iar pentru spirite eminent radicale, romanul profesorului de muzică rămâne mult în urma operelor arzătoare ale lui Barbusse, în care se servește *le dernier cri* în branșa umanitară și sublim revoluționară.

Situația literară a damelor este, din aceste puncte de vedere, cu mult mai simplă: ele, chiar după sfârșitul glorios al "*luptei pentru*

*limba românească*", n-au de fapt încă nici o obligație către literatura națională; prin urmare, nici o încurcătură nu poate fi pentru dânselor. În privința operei lui Caragiale, care, hotărât, este lipsită de orice material delicat, adoptabil și adaptabil bunului-gust feminin. Un tânăr, dar cu deosebire o tânără, care caută stăruitor să dea a înțelege că a fost crescută de o guvernantă scumpă (cu deosebire atunci când în realitate n-a avut parte de asemenea educatoare subțire), are mare greutate să mărturisească că literatura lui Caragiale o amuză.

În sfârșit, partea cea mai energică a publicului cetitor și prin obligație elegant de astăzi este adesea prea legată de generațiile din care și-a luat Caragiale materialul său comic. Împrejurarea aceasta creează operelor lui un fel de actualitate, nedeclarată, se-nțelege, și supărătoare; poate singura actualitate care a mai rămas acestei creații de artă mult prea și nu destul de veche.

Sunt fără îndoială oameni pentru care subiectele grosolane rămân simplu și radical nesuferite, oricum ar fi ele exploatate. Și nu numai de câțiva oameni care sunt neclintit credincioși esteticii guvernanteilor – cu toate că această estetică este foarte viguroasă și bogat răspândită; ci persoane care au curată și naiva antipatie pentru orice-i violent și brutal. Postulatul lui Boileau-Aristotel despre "*monstrul odios*", care se face plăcut prin "*imitație*" artistică, este o vorbă în vânt; generalitatea oamenilor este incapabilă de asemenea excese contemplative: și Boileau singur dă probe strălucite de cât de puțin îi pasă în detaliu de acest înalt și senin principiu, enunțat doar așa în general, cum obișnuit se face cu principiile. Fiindcă Boileau era înainte de toate și vroia să rămâie om binecrescut.

Sunt apoi destui oameni la care simțul comic este obtuz: aceștia simt greu și imperfect ridiculul, la alții și mai ales la dânsii. Această obtuzitate explică, în parte măcar, persistența și uniformitatea particularităților ridicule chiar în cercurile unde oamenii își controlează, de altfel, foarte migălos purtările. Această categorie de oameni este firește gata să claseze stilul comic printre formele estetice inferioare.

Un prieten al meu, tânăr cu o superioară cultură literară, este profund scârbit când citește cum un popă beat pisează țări cu

bustul lui Cicero, pe muchia unui birou elegant de avocat bucureștean. Drept că spectacolul este în tot chipul revoltător pentru un intelectual delicat. Acest popă este adevăratul "*monstre odieux*" care prin fapta lui grosolană și dubla profanare – către bustul clasic și către mobila grațioasă și curată – trebuie să dizguste iremediabil pe orice om cu fantazia binecrescută. Iar în Caragiale se găsesc destule altele mult mai rele decât conflictul, inocent până la un punct, dintre biurou, țări și capul nobilului roman.

Publicul, care acum patruzeci de ani a dat comediilor lui Caragiale succesul proaspăt și autentic, îl formau ori oameni care, prin educația și situația lor, aveau față de subiectele acestui teatru distanța estetică; deci înțelegerea și râsul lor erau libere de orice încurcătură personală; ori îl formau însăși lumea acestor comedii: micul burghez, solid instalat în convingerea naivă că aluziile farsei nu-l ținesc individual, râdea din toată inima de prostiile și nenorocirile bufone, pe care imediat le aplica vecinului. Acest din urmă fel de public este, mi se pare, singurul care a rămas întreg credincios autorului. Cel de felul întâi s-a risipit de mult; bănuiesc că pe vremea când apăreau Momentele nu mai rămăsese din el decât admiratori sporadici, fără putere de a mai constitui un public.

\*

Caragiale era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantezie hotărât supranormale. Toți acei cari s-au priceput să-l observe vorbesc, în această privință, la un fel despre dânsul: risipa fantastică de spirit și imagini de care era capabil omul acela arata neândoielnic o viață internă de o neobișnuită intensitate. Neobosit la vorbă – singura hărnicie autentică a meridionalului – el suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă. Scrisul este muncă, și munca-i lucru incomod; iar Caragiale ura incomodul cu cea mai sensuală violență. "*Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești*", l-am auzit zicând, și cred că întruchiparea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă. De porturi n-a avut parte, dar de cafenele destul. Pe deasupra, a apucat o societate românească patriarhală încă, din care lipseau asprimitățile stricte ale vieții burgheze, ori cel puțin puterea lor de constrângere era mult prea slabă. Lipseau și

condițiile care să facă producția intelectuală cât de puțin rentabilă. Îndemnul la scris era dar slab, dinăuntru și dinafară; Caragiale s-a cheltuit în literatura vorbită.

Scrisul este lucru mut; și-i mare canon pentru un meridional să lucreze pe tăcute. Îmi vine a crede că tocmai necazul și sila aceasta, dușmana firii sale, dezlănțuie o energie particulară în sufletul meridionalului constrâns la munca tăcută și-l face să-și lucreze scrisul cu o trudă înverșunată, care explică destul de bine mult citata perfecție stilistică a literaturilor sudice. Dar nu trebuie uitat aici că meridionalul este obsedat, și când tace, de efectele sentimentale și estetice ale vorbei rostite în gura mare. Scrisul lui Caragiale își are, cred, hotărât loc de cinste în această tradiție, latină, cum se zice, de scrupulozitate verbală. Pentru corectitudinea gramaticală era, ca Malherbe și Boileau, fanatic până la enormități; fastidios repeta, de pildă, că omul nu suflă cu genele în lumânare, cum pretindea el că zice cu neiertată neglijență Eminescu, în versul cunoscut.

În general, Caragiale avea și afecta un conservatism estetic violent: "*Sunt vechi, domnule*" – era o formulă favorită, stăruitor enunțată și destul de des aplicată. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea adesea în dispreț agresiv pentru cele ce lui i se păreau abateri obraznice și proaste de la adevărurile bine hotărâte, era mai întâi un semn firesc al energiei talentului său, sigur pe ce apucase odată să știe și dârț contra orice părere măcar umbra de obiecție la cele hotărâte ca bune și învățate ca atare. Dar era poate și lenea care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare legată de orice proprie revizuire intelectuală. Presupun, în sfârșit, că aceste viguroase fatalități interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă și sigură de elită triumfătoare, "*Junimea*" își dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, atât de pitoresc purtată de șeful politic al grupului, a avut încarnări diverse și, se-nțelege, inegal reușite. Îndeosebi la "*Junimea*" din București, dacă nu se afirma categoric, se dădea cel puțin clar a înțelege că, de pildă, Faust cu greu ar putea fi în vreun punct de pe glob atât de adevărat priceput și exact prețuit ca în cercul Convorbirilor; iar cine trecuse pe la cursurile



maistrului unic Maiorescu era sigur că poate vorbi cu definitivă indulgență de Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel în sânul aceluia cerc un extract concentrat de mândrie națională, monopolizat firește, pe seama grupării, și cu care membrii se parfumau cu atât mai simțitor cu cât erau mai tineri. Fenomenul acesta nu-i rar, probabil, în civilizațiile începătoare; iar slaba răspândire a unei limbi, în afară de hotarele populației care o vorbește, înlesnește considerabil autoadmirația națională. Caragiale tânăr a trăit în acel aer și se poate bănuși ca natura lui vioaie a adoptat cu exces acel optimism juvenil naționalist: ușor și comod devenea pentru dânsul moft și gogomănie, orice era nou, străin, mai ales de-a dreptul opus valorilor irevocabile consacrate.

\*

"*Simt enorm și văd monstruos*" – zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții în *Grand-Hotel Victoria Română*. Bucata întreagă are caracter hotărât de reminiscență acută, și cine a cunoscut artistul se oprește la cuvintele de mai sus ca la un deosebit semnal: ele nu sunt numai o formula ocazională, ci rezuma un temperament și lămuresc o metodă artistică. În general, acest om simțea enorm; aparatul său psihic era oricând gata să interpreteze excesiv. Toată producția lui mărturisește această pomire. În grav ori ridicul, construcțiile lui poartă semn de fundamentală violență. Orice caracter al lui este un exces, orice situație o culminație. Maniile verbale ale persoanelor nu sunt decât una din particularitățile tipice ale sistemului său natural. Astfel dispus și îndreptat cu deosebire spre comic, talentul lui a fost inevitabil consacrat caricaturii. Când a vrut să arate cu un exemplu mecanismul artistic, Caragiale numaidecât s-a dus cu gândul la metoda specific caricaturistă, și a descris pe ștrengarul care reduce pe domnul profesor la nasul și la rigla lui, făcându-le atât de comice, cum niciodată n-au putut fi în impresia directă.

Să constați că o lucrare care poartă cu enormă evidență pecetea geniului caricaturist – exagerează, este fără îndoială de prisos. De aceea probabil nimic nu se obiectează mai des acestui artist decât că exagerează. O caricatură poate fi desigur greșită, atunci când autorul agață figuri detalii străine caracterului ei autentic,

falsificând imaginea prin sporuri parazitare – cum s-a întâmplat cu republicanismul Miței, pe care-l tot constată cu neostenită satisfacție publicul critic. Dar trebuie o deosebită slăbiciune de atenție pentru ca să tot descoperi, în general, ca o caricatură exagerează impresiile normale.

\*

## Cuprins

Constantin Noica .....	3
Emil Cioran .....	79
Tudor Vianu .....	144
Paul Zarifopol .....	218